Giampiero Vigorito

Genesis

VISIT…

GENESIS

Introduzione

Vecchie icone, questi Genesis? Oppure briganti, truffatori, ribaldi; o cos'altro?

Se ne sono dette davvero di tutti i colori: con convinzione da qualche parte, diffidenza dall'altra; e indifferenza dall'altra ancora. Ma è il modo che offende: specialmente quando al rispetto per l'"ensamble" (non sempre dovuto ma comunque gradito) si sostituisce il prurito del modernismo (questo neppure gradito in quanto troppe volte coatto). Quando al ricordo confondiamo (o abbiamo confuso — e soprattutto nel caso dei Genesis è quanto mai opportuno mantenerli distinti) il presente; e l'esperienza alla didattica del consumo, alla quotidianità, al compromesso. È pur vero che i Genesis degli anni '80 non sono un Vangelo, che propongono una lettura imbarazzante, che indugiano celebrando se stessi, che sono buoni ma senza grandezza. Ma è altrettanto sicuro che la loro forma è onesta, anche oggi, particolare sino al fastidio, d'accordo; ma onesta, edevolutiva, persino.

Allora ci si chiede ancora una volta: vecchie icone? Meno sicurezze, piuttosto; e meno manicheismi.

Raramente si vede qualcuno dar luce e lustro a qualche reliquia, spolverarne i bordi, smaltarne i colori quasi dissolti: e poi sopportarne le suggestioni violente. È troppo noioso, e qualcuno pensa che il gioco dell'archeologia in arte non paghi mai abbastanza.

Lo ha fatto Maeterlinck, per esempio, e si è giocato buona parte della sua reputazione presso la cultura simbolista. Andava a caccia di "tesori sepolti" e raccontava i particolari. Ma non rimase deluso, pur dovendosi portare appresso la scomoda fama di "languido".

Importa però che siano stati proprio (e anche) i Genesis a tentare questa strada. E paradossalmente, andarono molto avanti, catturando certamente più interessi dispersi che non fede profonda. Ma osarono avvitare insieme "revival" e "progressive", *e mandarono ai pazzi i sessantottardi.*

Significa quindi che questo libro (dovendo ritrarne l'immagine), si ispira alla pratica messa in atto dal gruppo, segue la traccia e l'insegnamento di una parabola cosciente, luminosa, e rivoluzionaria nei sistemi di produzione e di gestione del rock system.

Anche questo libro è cosciente, nella sua disamina. A guardar bene, anzi, lo è almeno per due ragioni: coscienza del "documento", prima di tutto, e della storia; il confronto con la verità e la sua analisi, l'interpretazione dei testi. Poi, seconda, la coscienza del tempo, anzi della temporalità: il sapersi epigoni, eppure studiosi di un'epoca dal territorio ancora informe, dalla multiformità delle strutture, dai significati ancora non del tutto chiariti. Sapere insomma che c'è un vero e proprio baratro tra noi e il 1969. Forse più dentro che fuori, forse più nell'etica che nell'estetica. Ma la cosa non può comunque lasciarci indifferenti; dobbiamo tenerne conto, restarne influenzati: e, in un certo senso, anche stimolati, avvinti, incuriositi.

Si tratta, in sostanza, di vedere con un occhio un po' (ma soltanto un po') smaliziato di chi legge soltanto per leggere; e leggere anche tra le righe. Punto.

Del presente, ad esempio: o del perché questo presente è frutto di un condizionamento, e in che misura possiamo dire che lo è fattivamente. E dei limiti, poi, della situazione attuale: di questo linguaggio semplice ma, in fondo in fondo, anche complesso e tenuemente drammatico, perverso e preoccupato. Decisamente "controcorrente".

Ci si chiede (e nel libro si parla con convenuta franchezza) se non è tutto un fallimento l'industria Genesis dal 1975 a oggi; o se, invece, non è un

lasciarsi andare molto aggraziato, e fuori da ogni storia (anche con la "s" maiuscola). Ci si chiede anche perché nacquero, questi ragazzi, questi mal riconosciuti "ribelli". Pare certamente molto semplice formulare domande di questo tipo. Non è facile però rispondervi.

Tra nascita e battesimo, tra la prima stesura ideologica e i primi responsi discografici del gruppo, la storia del rock (anticipiamo due o tre cose che le pagine poi svilupperanno più armonicamente) s'era fatta una bella signora prezzolata: dalla moda, dai politici (del rock), monopolizzata, funzionalizzata, massificata. Non si andava davvero più oltre il generico ottimismo della protesta, e per di più non si trovavano i fili giusti per riavvolgere un discorso profondo e nuovo. Specie in Inghilterra, in quell'Inghilterra presa e sballottata della "swinging-people", in quella cultura e in quella "gioventù" che sembrava essersi dissolta (anzi disciolta) interamente nella "beatlemania". Al di là della quale sembrava davvero non ci fosse più nulla, se non la degenerazione del bene spirituale, e la mercificazione dei valori.

Invece i Genesis trovarono il modo di venir fuori dalla "stagnation" e la scelta fu totalizzante, sincretistica e radicale. I genesiani però erano due o tre, in Inghilterra. E il fatto che il gruppo ostentò una profonda inquietudine narrativa, e lirica, e poetica; il fatto che istituì una nuova legge per gli assunti

melodici; il fatto che aprì e aggiornò la cultura rock, che introdusse una spiccata tensione letteraria, fece soltanto chiacchierare, e ridere. Ma non pensare.

Non piacque subito (ma neppure dopo fece mai impazzire) quel farsi "individuale" della cultura rock, quel porre domande, quell'esprimersi introverso: quell'espressione ambigua e violenta che era solita e consueta nel canto e nelle parole di Gabriel. Eppure erano gli anni '70 che iniziavano a farsi strada. Che avviavano la revisione degli errori sessanteschi, che provvedevano a rimettere in sesto imodelli e avviarne una ristrutturazione.

Trattavasi allora di una serie di "campi di presenza" messi insieme: aggiornamento tecnico (da cui il ricorso alla struttura complessa, definita arbitrariamente "sinfonica"); la matrice beatlesiana e, per certi aspetti, anche di quella r'n'b; la letteratura popolare anche Sinfield e Winwoode Anderson; letteratura e folclore, che non si potevano certo spacciare per generi di consumo; ne per rottami, tuttavia.

Il tutto faceva la parte dell'aggressore, attraverso una pratica specifica che rasentava il linguaggio come purificazione e lo toccava come definizione di una più composta e ricca area esistenziale, dei sistemi di riproduzione mitici o delle ideologie chiuse, di quelle ben colorite pratiche borghesi di fine decade (e di fine epoca). Di tutta la simbologia del benessere intellettuale, a dirla in breve.

I primi consensi arrivano per il gruppo in Italia e in Belgio, paesi in cui la consuetudine di importare cultura poteva facilmente smorzare i contrasti e le conflittualità del prodotto. La ricezione fu quindi benefica ma certamente non totale ed esaustiva, né corretta in comprensione e giudizio. Ma meglio dell'Inghilterra senz'altro.

Anni' 70, si diceva. Con la loro scorta di "pensieroso" cheli avrebbe distinti nel tempo, e che li ricorderà con evidenza anche in un futuro lontano.

II pipistrello, la volpe, l'uomo deforme (elefante, potrebbero dire gli analogisti di mestiere) erano esattamente (e prima di tutto) l'individualità, la soggettività, il settantismo messi in scena. Esprimevano il dubbio che l'esistenza e la cultura non fossero roba per Apollo; ma per Dioniso piuttosto, per le sue parodie e i suoi magismi, le sue oscurità. Come dire che la vita (e dirlo sulla scena non è facile) potesse essere altro, o potesse sgusciare in favola, mutarsi e divenire nel tempo irriconoscibile.

Fu senz 'altro il ' 'mistery tour' ' a suggerire la sintesi musicale di sinfonico (come si dice) e ritmico: poi, anche lo sdoppiamento, le possibilità astratte di canto, e di espressione. Fu quel passo beatlesiano a stimolare l'applicazione di determinati dati, letterari al telaio sonoro, e la connessione sempre più stretta tra parola e battuta (c'è anche da dire dell'adozione beatlesiana delle strutture da camera — "Yesterday", "Eleanor Rigby"); narrazione e timbrica.

Gabriel mosse davvero con saggezza i suoi primi passi. Magari, all'inizio, senza troppa voce (in seguito avrebbe perfezionato la sua emissione e si sarebbe ispirato a Chapman e Nina Simone), e forse con una leggera tappezzatura di banalismo ("When the Sour Turns to Sweet" e "A Winter's Tale") che imponeva revisioni. Ci furono, naturalmente.

Proprio Gabriel è il principale responsabile della architettura letteraria che fece tanto rumore, di quel farsi mistero e dialettica dell'arte rock che scosse l'ambiente sino alle radici. Riesumava "tesori lontani", il musicista — come Maeterlinck, che era un belga, guarda caso — ma metteva anche in crisi dichiarata la passività del gesto, delle rappresentazioni.

Quella che poteva essere presa (e lo fu, eccome!) per una distratta manifestazione "mitica", fu invece la prima proposta di teatro rock didattico, fu la prima volta in cui la musica fu l'oggetto di uno straniamento suggerito dall'autore/esecutore/attore, e non il tema del coinvolgimento, né il suo mezzo di trasporto.

Non si può dire con sicurezza che anche i Genesis — con i King Crimson — introdussero un nuovo orecchio. Ma è sufficientemente sicuro che ne distrussero uno. E forse anche un occhio, se è consentita l'espressione.

La bellezza e la profondità del loro messaggio (diciamo così) sta soprattutto nel fatto che non si rinviene— a tutto il 1981 — un potenziale e ideale

fruitore. Come dire: tutti e nessuno, ma con un discreto margine di incertezza. E nel caso nostro, i cambiamenti interni (non tanto delle sostituzioni d'organico — tutte avvenute dopo lo scisma gabrielliano — quanto dei mutamenti poetici) non hanno portato davvero a niente, quanto a comprensione pubblica del fenomeno. Anzi, forse è da segnalare un progressivo allontanamento, un ulteriore distrazione per gli ultimi "changes of no consequence". Ne consegue l'impressione che anche l'affetto dovuto al gruppo non sia stato che il frutto di alcune oscillazioni casuali del consumo e di una conoscenza approssimativa.

E i tempi non sono cambiati per loro.

La temperie stilistica, l'ambiguità della morale, portano (ieri come oggi) un senso di smarrimento nell'ascoltatore, e di inquietudine; alterano la sensibilità, ne verificano l'approssimazione, chiariscono la fenomenale desuetudine a criticare (nel senso di rivivere e reinterpretare), la scarsa educazione, e la precaria civiltà dello spettatore. È soprattutto da qui che prese piede il rifiuto inglese (protrattosi fino a oggi, in pratica). Ma non passò per "il grande rifiuto": almeno non mi sembra. Grande fu invece l'illusione diquella stampa che credette possibile l'intervento delle forbici, il tagliuzzare qua e là per formare un'immagine più accessibile, più riguardosa, più preoccupata a non trascurare la tradizione.

Invece le tecniche di selezione e di varianti nell'arrangiamento, il lavoro di intaglio, la pagina sconnessa, la cantilena, l'impurità delle soluzioni parevano agire (e continuarono a farlo almeno fino al 1974) esattamente nel verso opposto. Per uno scardinamento, appunto.

Rimane da ricordare, prima di cimentarsi nella lettura del volume, il divertente rincorrersi di etichette: s'è detto "barocchismo" un tempo (forse per via dell'uso contrappuntistico, chissà...). E la stridula coppia romantico-decandente. Un bel rebus. E quindi rock sinfonico. Cercate... cercate nella stampa d'epoca, cercate pure! Questi vezzi, e insulsaggini, che non testimoniano altro che l'abitudine di "chiamare e appellare" anche al di là di una avveduta ragione.

Quel che resta è la certezza che Genesis—proprio per il fatto che cattura soltanto alcuni aspetti e soltanto parzialmente i colorì di queste "pezze", e ne illustra i difetti anziché venirne distrattamente illustrato — è ancora sconosciuto quanto basta per continuare a far parlare di sé. Non fa bene a nessuno che qualcuno senta il dovere di abbandonarsi alla fatuità critica, che consiste nello spararle grosse. E non è un caso che venga fuori questo libro, con l'intento, oggi, di svecchiare la lettura del suono genesiano, assai cattiva e per troppi anni: e con la speranza di riuscire divertente, e concreto.

Enrico Sisti

Charterhouse

I collegiali della Charterhouse masticano silenziosamente la loro noia. Negli anni '60 neanche uno studente inglese riusciva a sopportare il miserabile insegnamento scolastico senza reclinare la testa sul banco o affondare le mani sotto lo scrittoio con le vene della fronte nei sogni dove i Beatles danzavano. I collegiali maneggiano fra le loro dita aristocratiche i vecchi lembi di una cultura che non debbono neanche più lacerare. Ma non c'è niente per rimpiazzarla; né il mediocre spirito di rimediarvi annaspando né la spada ormai troppo fredda della rivoluzione.

Una sola cosa li eccita veramente: il rock'n'roll. Rock'n' roll con i suoi suoni che spezzano tutto e le sue immagini che scompigliano lo spazio a tutta velocità. Questi adolescenti grattano degli strumenti imitando le mode. Poi, molto presto, l'hobby di ricreare invade completamente il loro cervello. E i progetti si sostituiscono al niente dei corsi e ai loro sbocchi servili. La scuola e loro si rifiutano insieme. Tacitamente. Allora i "dirty-jobs" da poco, i genitori che s'arrabbiano, le pressioni, i condizionamenti, le riprovazioni, le idee meschine.

Il padre di Peter Gabriel, un modesto, ragionevole fattore: «Ma quand'è che Peter lascerà tutte queste idiozie per cercare finalmente un lavoro decente?». Vecchio ritornello. I ragazzi conservano il marchio di

questo "milieu" solido, con i piedi piantati in un suolo di terra profonda. Sono riflessivi e tenaci nelle loro iniziative a tal punto che si direbbe stiano costruendo dal principio la loro storia. Una storia fissata là dove del mito non c'è ancora nulla e il presente e caldo di cronaca, nervoso intuire, oltre il vuoto del commento. Ma questa "storia" è più vera di ogni altra.

Prende le mosse da questa atmosfera di ovattata clausura della Charterhouse, una "public school" vicino Godalming Surrey. Un collegio con più di quattrocento anni di storia, affondato in un bozzolo di austera e disciplinata tradizione culturale . Fuori, la provincia inglese odora di orizzonti lontani come nostalgie raggiunte e fermate al limite dello sguardo, nel bagliore di un confine che abbraccia tutta la terra d'estate e d'inverno. Su questi orizzonti posano campi e campi distesi, ammantati da una bruma spessa e severa. Tutta la terra d'estate, un mare giallo-verde con isole di grandi fattorie occhieggianti di rosso, ondeggia attraverso il filtro del calore che batte; d'inverno è una distesa bianca punteggiata di casolari nerastri fumanti.

Tony Banks, Peter Gabriel, Mike Ruthrford e Anthony Phillips provengono da questa terra; ne hanno scoperti e devastati gli umori, ne hanno teso fino all'elegia i gusti semplici e antichi. Tony e Peter erano entrati alla Charterhouse nel settembre del ' 63, Mike nel settembre del' 64 e Anthony nell'aprile del 65.

Il primo nucleo dei Genesis si sviluppò attorno a due band scolastiche: gli Anon e i Garden Wall.

Gli Anon erano stati formati da Anthony Phillips e Rivers Job nel maggio del '65, nel tentativo di rinverdire l'esperienza degli Spiders, il gruppo nel quale avevano militato nel periodo precollegiale. Della formazione facevano parte anche Rob Tyrell alla batteria, Michael Rutherford alla chitarra ritmica e Richard MacPhail alla voce. Il loro repertorio era basato su brani dei Beatles e dei Rolling Stones. Il primo "demo-tape" originale che avevano registrato era un brano di Phillips intitolato *Pennsylvania Flickhouse*.

I Garden Wall erano stati, invece, un gruppo provvisorio, la cui notorietà culminò con un concerto scolastico alla fine dell'estate del '66 nel quale, all'organico dei Garden Wall (Tony Banks, Peter Gabriel e Chris Stewart), si erano aggiunti Rivers Job al basso e Anthony Phillips alla chitarra solista. Peter, in quell'occasione, si era presentato sul palco con una ghirlanda di rose raccolte nel giardino del collegio e un caffetano adornato di collane.

Le prime esperienze musicali di Tony Banks e di Peter Gabriel, allora giovanissimi, avevano cozzato contro il rigoroso sistema collegiale della Charterhouse. I due condividevano le stesse idee: la ripugnanza per l'organizzazione d'iniziative sportive parascolastiche e 1 'amore per la musica. Durante le ore libere si recavano al negozio di dischi della vicina

Godalming, il Record Corner. Peter andava pazzo per le canzoni di Nina Simone, Otis Redding e James Brown. Tony, che aveva studiato piano classico fin dall'età di cinque anni, si stava progressivamente allontanando dall'uso dello strumento. Fu Peter a incoraggiarlo a riprendere gli esercizi e a reinterpretare con lui degli "standard".

«C'era un pianoforte nel refettorio del collegio che potevamo usare durante le ore di ricreazione. Ci divertivamo a ricreare i vari brani che sentivamo sui dischi. La prima canzone che affrontammo fu *8 Days a Week.* Io suonavo e Peter cantava cercando d'imitare i suoi eroi. Quella era l'unica scappatoia possibile all'assurda vita del collegio. In quei tempi non ero molto felice: ero timido, introverso, scontento e non potevo assolutamente sopportare le regole e la disciplina della Charterhouse . Le ore al pianoforte con Peter erano la nostra unica ancora di salvezza. Ben presto mi resi conto che gli accordi di tutte le canzoni pop erano molto semplici e con Peter iniziammo a comporre le prime cose. La nostra canzone che incidemmo su nastro si intitolava *She's Beautiful.* » (Tony Banks).

A *She's Beautiful*, che con il titolo di *The Serpent* sarebbe stata più tardi inserita in *From Genesis to Revelation,* seguì *The Silent Sun,* un brano che Peter e Tony avevano scritto molto rapidamente come omaggio ai Bee Gees. Il brano venne registrato nel dicembre del '67 al Regent Sound Studio A di

Denmark Street, con la produzione di Jonathan King (un ex alunno della Charterhouse e allora produttore per la Decca) egli arrangiamenti di Arthur Greenslade. «Jonathan ci diceva che dovevamo partecipare allo show "Top of the Pops", così noi uscivamo a comprarci dei vestiti nuovi. » (Peter Gabriel).

Entrambi i brani segnarono un insuccesso commerciale; ma, nonostante tutto, riuscirono ad attrarre l'attenzione di un piccolo settore della critica. Chris Welch fu il primo giornalista a intravedere il potenziale della band e Kenny Everett fu il primo "DJ" a trasmettere un brano dei Genesis a Radio One.

I primi nastri dei nuovi Genesis vennero registrati nel piccolo studio di un amico usando un equipaggiamento molto grezzo. « In realtà furono Mike e Antony a registrare i loro brani. A me venne semplicemente chiesto di suonare le parti di tastiera. Peter arrivò il giorno dopo e dovemmo sudare sette camicie per convincere Antony — che si occupava delle parti vocali con esiti a dir poco terribili — a inserire Peter nell ' organico. Antony dovette cedere, e fu così che Peter entrò a far parte dei Genesis. » (Tony Banks).

I sei brani registrati durante quella "session' ' erano *Try a Little Sadness, That's Me, Listen on 5, Don't Wash Your Back, Patricia* (un pezzo strumentale) e *She's Beautiful* (l'unica canzone non scritta da Mike e da Antony). Il nastro venne affidato a Jonathan King che, nonostante certo suo scetticismo circa il futuro

del gruppo, offrì loro la possibilità di registrare un altro nastro *(She's Beautiful, Try a Little Sadness, Where the Sour Turns to Sweet, The Image Blown Out).* Le cose sembrarono andar meglio, e King offrì loro un contratto di cinque anni con la Decca. Intervennero i genitori (i Genesis erano tutti minorenni) e firmarono un contratto ridotto a un solo anno. Un terzo "demo-tape" contenente otto brani non convinse Jonathan King che stimolò Peter e Tony a scrivere alcuni brani a tesi.

Front Genesis to Revelation

Con Anthony Phillips alla chitarra e alla voce, Mike Rutherfond al basso e alla chitarra ritmica, Tony Banks alle tastiere, Chris Stewart alla batteria e Peter Gabriel alla voce e al flauto, i Genesis registrarono due singoli: *The Silent Sun* / *That's Me* (realizzato il 22-2-68) e *Winter Tale* / *One-Eyed Hound* (10-5-68).

« Scelsi per loro il nome Genesis perché lo trovavo un buon nome... significava anche l'inizio di un nuovo sound e di un nuovo feeling» (Jonathan King). Ma si scoprì presto che c'era un'altra band in America che si chiamava Genesis. La Decca insistette affinché Jonathan King cambiasse nome ai suoi protetti; King rifiutò. Alla fine le due parti vennero a un compromesso: il primo album avrebbe portato un solo titolo e un solo nome: *From Genesis to Revelation.*

«Gli chiesi di fare un "concept" album sulla Genesi

che iniziasse con "In the beginning..." e che proseguisse fino ad una ' 'rivelazione". Non esistevano a quei tempi dei ' 'concept album' ', nessuno aveva mai avuto un'idea del genere. » (Jonathan King). Ma fu un'idea che sacrificò la stessa musica: «Era tutto terribilmente pretenzioso. La storia dell'evoluzione dell'uomo in dieci semplicissime "pop-songs".» (Peter Gabriel).

From Genesis to Revelation venne registrato al Regent Sound Studio durante le vacanze estive del '68. «I Rolling Stones avevano inciso parte del loro primo album al Regent e per noi essere al loro posto era come essere già arrivati. » Ma il disco fu una delusione. Lo fu per il gruppo, che aveva visto svilire la bellezza del suono da una produzione e da un missaggio a[1] dir poco arbitrari, e lo fu anche commercialmente (a tutto il 1969 l'album non vendette che 632 copie).

From Genesis to Revelation è una collezione d'immagini superficiali e incompiute di un gruppo (John Silver aveva rimpiazzato Chris Stewart) in piena gestazione, con tanti promettenti "atout' ' quanti errori musicali e approssimazioni strumentali. Il lavoro prende spunto, specie nell'ispirazione e nel colore, dalle leggende sassoni e dai loro grandi spazi. Spesso, nel tessuto di un'opera sostanzialmente babelica, macchinosa, tipicamente settecentesca nell'erudizione multiforme e nelle complesse figurazioni letterarie, si innesca una poesia tenera e

inquietante. E il caso, ad esempio, di *In The Beginning*, in cui l'elemento logico s'intreccia curiosamente a una sorta d'ingenua, malinconica fantasia:

Oceano di movimenti,
Che si contorce in ogni direzione,
Cozzando insieme,
Spargendo montagne tutt'intorno.
Questo è il suono di un mondo appena nato,
E una luce da un cielo curioso
Ha avuto inizio,
Tu sei nelle mani della sorte.
Percuotendo con violenza,
Scagliando la sua lava sopra e sotto,
La frenetica fornace
Sta bruciando con una forza incontrollata.
Questo è il suono di un mondo appena nato,
E una luce da un cielo curioso
Ha avuto inizio,
Tu sei nelle mani della sorte.
È quello il carro con stalloni d'oro?
È quello il sovrano del paradiso sulla terra?
È quello il boato di un tuono?
Questo è il mio mondo che sta aspettando di essere incoronato
Padre, figlio, osserva con gioia,
La vita è iniziata.

("Ocean of motion,/ Squirming around and up and down./Pushing togheter,/ Scattering mountains all around / That is the sound of a new born world,/And a light from a curious sky,/ I thas begun, /You're in the hands of destiny./ Trashing with violence / Hurling its lava up and down, / Furnace of frenzy / Burning with power uncontrolled./ That is the sound of a new born world, /And the lightfrom a curious sky, /It has begun / You're in the hands of destiny./ Is that the chariot with stallions gold / Is that a prince of heaven on the ground, / Is that the roar of a thunder flash, / This my world and it's waiting to be crowned / Father, son, look down with happiness, life is on its way. ")

Altre volte, come in *The Serpent, The Conqueror e* soprattutto *Window*, alla natura e alla fantasticazione metafisica (spesso con riferimenti mitologici) si contrappone un mondo cerebrale, logico, geometrico; al verso morbido e sonoro se ne sostituisce uno dalla musicalità aspra e tortuosa, all'armonia un difficile contrappunto. *Silent Sun* riguadagna l'immediatezza, la felicità, la freschezza piena di passione e di abbandono, tipica dei "songs" elisabettiani. E la musica, le dolci e trasparenti melodie, si sposano a un testo fluido e lirico:

Come un sole quieto che non brilla mai,
Lei è il calore del mio cuore solitario,
Come il movimento di una ruota che gira,
Che non puoi fermare e guardare altrove.
Baby, hai un carattere così chiuso,
Vorrei che tu potessi vedere il mio amore,
Baby, tu hai cambiato la mia vita,
Sto cercando di mostrartelo.
Come una minuscola pietra che si nasconde,
Non ti accorgi che sono proprio lì vicino,
Come un torrente di montagna che raffredda il mare
Non riesci a capirlo nel tuo inutile orgoglio.
Quando la notte rivela un cielo pieno di stelle,
Io vorrei poterlo prendere nelle mie mani,
Quando i fiocchi di neve sanano la terra deforme,
La tua bellezza cela la gioia che ho trovato.

("The silent sun that never shines, (She is the warm the of my lonely hearth, /The motion of a turning wheel,/Can't you stop it and look around./ Baby, you feel so close ,/ I wish you could see my love, / Baby, you've changed my life, / I'm trying to show you. / A thiny stone that hides from,/ Can't you see that I'm just outside / A mountain stream that chills the sea, / Can't you feel in your useless pride. / When night reveals a starfilled sky, / I want to hold it in my hands / When snow flakes heal the ugly ground /Your beauty hides

the joy I've found. ")

Ma *From Genesis To Revelation,* questo disco solo abbozzato e un po' bastardo da parte di padre, resta un pezzo da collezione per fans pignoli. Qui non c'è nulla che possa indicare veramente il rosseggiante cammino che i Genesis percorreranno di lì a poco. Rimane solo quell ' incerta e ingenua dedizione di cui i Genesis hanno parlato sulle note al disco:

«Il gruppo iniziò come *Genesis,* secoli fa. Ma intervenne il destino, altri gruppi divennero Genesis e noi cambiammo il nostro nome in *America to Revelation.* Più tardi arrivò un'altra *Revelation.* Ora noi siamo il gruppo senza nome, ma abbiamo un album e vogliamo donarvelo, con o senza nome. È un "hard-sound" da fare insieme; concepito in un arco di tempo piuttosto lungo, con arcobaleni di musica filtrati attraverso schermi di vetro con dissolvenze scorrevoli ed effetti eco, alla ricerca del vaso d'oro. *From Genesis to Revelation.* Momenti sporadici nel mezzo; riflessioni di un gruppo di giovanissimi che guarda poco al passato e molto al futuro, oltre le grigie montagne del tempo avvolto dalla bruma dell'armonia. Noi speriamo che non troverete nessun altro gruppo al quale paragonarci. Non perché non desideriamo essere paragonati, ma perché ci sono cose più importanti da fare. Noi speriamo che non consideriate questo pretenzioso o privo di "humour", perché non intende esserlo. Quello che noi facciamo

vuole essere, invece, molto piacevole. Melodico, inusuale, contenente tutto ciò che è naturale e genuino. Qualche volta, prima della difficile età delle lacrime fuggitive, le forme sono più distinte, i modelli più chiari, le idee più semplici e le espressioni più nitide. Qualche volta, invece, è tutto così erroneo. Questi anni tra i quindici e i venti. Non più ragazzi o ragazze, non ancora uomini o donne. Confusi dalle gioiose luci dell'età, ricordando la nebbiosa ricchezza della gioventù. Anni in cui si cerca di andare indietro, avanti, sopra, sotto; non restando mai fermi nella tranquillità della crescita. Ascoltate e proiettate la vostra mente nello spettro sonoro. Sentite quello che sentite — sorriso e divertimento, dall'inizio alla fine, *From Genesis to Revelation.* The Group: Peter Gabriel, Anthony Phillips, Anthony Banks, Michael Rutherford, John Silver. Brian Roberts e Tom Allom hanno pazientemente seduto davanti alla consolle, con Jonathan King che gridava e che cercava disperatamente di non farsi venire i capelli bianchi in testa. Arthur Greenslade e Lon Warburton hanno aggiunto effetti di violini e di strumenti a fiato con tatto e delicatezza. »

GENESIS

Charisma

Dopo l'insuccesso di *From Genesis to Revelation*, il rapporto tra il gruppo e Jonathan King si interruppe virtualmente. Mancava ancora una prova in concerto che potesse suggellare la loro immagine. *From Genesis* rischiava di rimanere il frutto acerbo di un'esperienza solitaria. Peter e Anthony frequentarono l'anno dopo la Charterhouse, Tony si iscrisse all'università di Essex alla facoltà di fisica e Mike si era trasferito alla Farnborough Teach.

Fu nel luglio del '69 che i Genesis decisero di diventare una band a tempo pieno. Racimolando denaro da tutte le parti, i cinque ragazzi riuscirono ad acquistare un equipaggiamento decente e cominciarono a lavorare trascorrendo l'intera estate nelle case di campagna dei loro genitori.

«Eravamo molto interessati a comporre del nuovo materiale che potesse rappresentare in qualche modo un passo avanti rispetto all'incompiutezza di *From Genesis To Revelation.* C 'eravamo fatti prestare 150 sterline da ognuno dei nostri genitori per comprare un piccolo impianto e un deposito per l'organo. Tony non sapeva se tornare all'università a ottobre. Peter non aveva ancora stabilito se rimanere o meno col gruppo. Ogni settimana c'era sempre qualcuno che se ne andava per ritornare dopo un paio di giorni. » (Mike Rutherford).

Nell'agosto i Genesis registrarono un "demo-tape"

che includeva versioni di *Dusk* e *White Mountain.* «Stavamo lavorando moltissimo intorno a certi progetti. Ad esempio c'era un brano, intitolato *The Movement,* che arrivò persino a 45 minuti e dal quale abbiamo pescato molto materiale in seguito; alcune parti sono confluite in *Trespass (Stagnation)* altre addirittura in *Foxtrot.* » (Tony Banks).

Fu il buon esito di queste nuove registrazioni l'elemento che indusse il gruppo a sfidare le avversità. John Silver, comunque, abbandonò la formazione per diplomarsi e diventare produttore televisivo alla Granada TV. Al suo posto entrò John Mayhew, pescato da un'inserzione sul *Melody Maker.*

Fu nel settembre del '69 che il vecchio cantante degli Anon Richard MacPhail fece la sua apparizione nel gruppo. Alle pressanti richieste dei Genesis, Richard assunse il ruolo di "roady manager" e acquistò un cottage disabitato (dove il gruppo si stabilì dall'ottobre del '69 al febbraio del '70) e un furgone per gli spostamenti.

«La musica dei Genesis era molto valida. C'era in essa qualcosa di magico e di potente insieme; ma le loro idee erano ancora molto confuse. I ragazzi erano tutti al verde e parlavano di prendere una casa in affitto dove poter abitare tutti insieme e provare a lungo. Mio padre ci venne in aiuto lasciandoci un vecchio cottage che i miei possedevano in aperta campagna, nei pressi di Dorking. » (Richard MacPhail).

A un party privato, organizzato nel settembre da una certa Mrs. Balmes, i Genesis fecero la loro prima apparizione in pubblico dai tempi della Charterhouse. Il compenso che ricevettero fu di 25 sterline. Intanto stavano preparando il materiale per il nuovo album nell'isolata tranquillità della campagna.

«Il cottage si trovava tra le foreste del Surrey. Non c'era assolutamente nessuna distrazione e per sei mesi il complesso lavorò intensamente, 10-12 ore al giorno. Ogni mattina Peter telefonava a mezza Londra cercando d'interessare managers, agenti, discografici. Ma nessuno ne voleva sapere. Un agente, John Martin, suggerì loro di tornare a fare i muratori o qualsiasi cosa stessero facendo prima. Fu a questo punto che Peter decise definitivamente di rimanere nei Genesis. » (Richard MacPhail).

Pete Sanders dell'Entertainment College combinò ai Genesis un'audizione davanti a un pubblico di soli invitati. Il concerto si svolse al Brunel College e le reazioni furono sostanzialmente positive. Tanto che cominciarono presto ad arrivare i primi ingaggi. Prima per le sole spese, poi per qualche sterlina in più: all'Eel Pie Island per 5 sterline, al Twickenham Teach per 50; e ancora in club di Birmingham e di Manchester.

«Riempivamo una grossa cesta con uova sode, pane e formaggio, thermos di tè. Non c'erano i soldi per i ristoranti o per gli alberghi. Così ci organizzavamo in modo da poter dormire nei camerini dei posti dove

suonavamo, in sacchi a pelo o sui materassi che caricavamo sul furgone col resto della strumentazione. Spesso non avevamo neanche i soldi per comprare le corde di una chitarra. » (Mike Rutherford).

Fu un'esibizione al Queen Mary College di Londra, nel febbraio del' 70, che diede per prima al pubblico 1 ' esatta caratura della band. Nel marzo di quell'anno, Tony Stratton-Smith, già manager dei Nice e susseguentemente produttore della Charisma Records, sentì parlare favorevolmente dei Genesis prima da Graham Field (l'organista dei Rare Bird con i quali i Genesis avevano suonato in un concerto), e poi da John Antony (produttore degli stessi Rare Bird e dei Van Der Graaf Generator) che li aveva visti al Ronnie Scott's Upstairs. «Andai a vederli la settimana seguente al Ronnie Scott's con John e altra gente della Charisma. Mi resi subito conto del buon potenziale tecnico del complesso. Erano incredibilmente originali, con un'immagine e uno stile molto particolari. Erano un gruppo da album e nello stesso tempo da concerto. » (Tony Stratton-Smith).

Due settimane più tardi i Genesis firmavano per la Charisma Records. Incoraggiato da questo contratto (18 sterline alla settimana) e dall'amorevole attenzione di Stratton-Smith, il gruppo esordì in aprile al Friars di Aylesbury, un club d'avanguardia a una cinquantina di chilometri da Londra, che aveva tenuto a battesimo band come King Crimson, Free, Quintessence, Mott The Hoople, Renaissance, Van Der Graaf Generator.

«C'era un'incredibile energia nell'aria», ha raccontato il giovane impresario del Friars David Stopps. «Erano un gruppo sconosciuto che avevo ingaggiato per 10 sterline su raccomandazione di Ian Hunter dei Mott The Hoople. Un gruppo di giovanissimi con un album in commercio che nessuno conosceva. Eppure vennero chiamati fuori per tre bis! Da come si presentarono sul palco capii subito che erano differenti da tutte le altre band. Peter era al centro del palcoscenico con una grancassa davanti. I Genesis iniziarono con una musica molto acustica; si potevano ascoltare molto bene i testi, tutto era tremendamente chiaro. Poi, lentamente, le sonorità divennero sempre più elettriche, più aggressive, e progressivamente il pubblico cominciò a mettersi in sintonia con quella musica. La gente era entusiasta e gli applausi finali furono veramente fragorosi. Parlammo per ore dopo quel concerto. I Genesis sembravano particolarmente toccati dal fatto che i King Crimson avessero suonato sullo stesso palcoscenico appena sei mesi prima. Allora chiesi loro di tornare due settimane più tardi, e questa volta per 30 sterline. Un aumento del 300% ! »

Trespass

A luglio il gruppo entrò al Trident Studio per incidere il primo album per la Charisma con John Anthony come produttore.

«Stavamo crescendo insieme. Io come produttore al mio secondo anno di attività, loro come gruppo alla prima reale incisione. C'era molto più lavoro di quello che ci si aspettava. John Mayhew era un batterista piuttosto mediocre, Mike era un chitarrista che stava ancora scoprendo il basso e Anthony era stracolmo di problemi. Il mio proposito era quello di ricatturare l'atmosfera magica che avevo visto al Ronnie Scott's, ma ci riuscii solo in parte. » (John Anthony).

Il disco uscì il 22 ottobre del '70. *Trespass* — questo titolo grave, queste sillabe severe — presenta una costellazione di qualità e di coincidenze

felicissime. L'anno, il '69, dice abbastanza sul fatto che venne concepito in un'atmosfera satura di creazioni confuse, da cui emergeva soprattutto la tendenza ' 'progressiva' ' contro l'attacco californiano del '67-'68. Il '69 è l'anno dei King Crimson, questa band perfetta che suona una musica sapiente, illuminante, focosa. Il '69 è l'anno drammatico in cui i Procol Harum si esiliano in America per produrre un altro scrigno di quel loro strano lirismo, così incompreso dai suoi primi destinatari.

A Salty Dog e *XXI Century Schizoidi Man.* L'ipervalenza metallica e dominata dell'uno, il romanticismo morbido e terribilmente disperato dell'altro. Due riferimenti. Due fari per la rinascita di un' identità crudelmente soffocata. *Trespass* contiene un po' tutto questo e forse in modo ancor più evidente. Non ci sono pregiudizi culturali; solo il fascino delle cose semplici , la mediazione equilibratissima tra tecnica e immediatezza pittorica.

Trespass ha quest'aria semplice e disincantata che hanno i bambini di campagna, belli e preservati dalla stupidità e dalla furberia alle quali si abituano gli abitanti della città. *White Mountain, Vision of Angels, Dusk:* tre odi all'immaginazione libera; come i liocorni delle leggende: fieri e felici. L'organo disegna questi paesaggi e traccia i rilievi da cui sorge la chitarra e dove la voce rimbalza come da un bordo all' altro dei paesi, dei tempi, delle avventure selvagge. I Genesis rivendicano le più antiche eredità e le vecchie

storie, i racconti sepolti, i tesori nascosti. *Visions of Angels* trattiene in sé quest' aura di magica e nostalgica poesia. Gli occhi rivolti al cielo, come le sante dei pittori barocchi, i sensi stretti in un'unico groviglio, le braccia tese verso l'alto. Infine, la delicatezza del paesaggio, la folgorante illuminazione interiore, l'armonia del canto:

Stare in una foresta fissando il sole
Guardare gli alberi senza che ve ne sia alcuno
Vedere un ruscello mormorante che sorride e passa via
Correre per assaporare il suo ristoro ma l'acqua s'è prosciugata.
Vedo Usuo volto e corro a prenderle la mano
Non riesco a capire perché non è mai lì
Risuonano le trombe e tutto il mondo si sgretola.
Visioni di angeli tutt'intorno
Che danzano nel cielo lasciandomi qui
Addio per sempre.
Il mio amore cadrà come cadranno le foglie
Perché la fragile bellezza delle nostre vite deve sfiorire
Benché talvolta io ricordi gli echi della mia giovinezza
Adesso non percepisco nessun passato, nessun amore che finisca in amore.
Prendi questo sogno che le stelle hanno colmato di luce

Mentre i fiorì cadono come fiocchi di neve dagli alberi
Nessuno può giungere a vendicarsi di un dio.
Visioni di angeli tutt'intorno
Che danzano nel cielo lasciandomi qui
Addio per sempre.
Il ghiaccio avanza e il mondo ha già iniziato a gelare
Vedo la luce del sole ormai fermata e smorzata dalla brezza.
Le menti sono corpi vuoti ormai insensibili
Alcuni credono che quando moriranno vivranno ancora.
Io credo che non ci sia mai una fine
Dio ha abbandonato questo mondo alla sua gente molto tempo fa
Non riesco ancora a capire perché lei non ci sia mai.
Visioni di angeli tutt'intomo
Che danzano nel cielo lasciandomi qui
Addio per sempre.

("Standing in a forest gazing at the sun / Looking at the trees but there's not even one / See a rippling stream thatsmiles and then goes by / Run to feel its comfort but the water's dry ./ I see herface and run to take her hand / Why she's never there I just don't understand / The trumpets sound my whole world crumbles down. / Visionsofangelsallaround / Dancein the sky leaving me here / forever Goodbye. / As the leaves will crumble so will fall my lovel For the

fragile beauty of our lives must fade / Though I remember echoes of my youth / Now I sense no post no love that ends in love / Take this dream the stars have filled with light / As the blossom glides like snow flakes from the trees / In vengeance to a god no-one con reach. / Visions of angels ali around / Dance in the sky leaving me here / Forever good bye. / Ice is moving and world's begun to freeze / I see the sunlight stopped and deadened by the breeze / Minds are empty bodies more insensitive / Some believe that when they die they really live. / I believe there never is an end)'God gave up this its people long ago. / Why she's never there I still don't understand. / Visions of angels ali around / Dance in the sky leaving me here / Forever goodbye. ")

Trespass racconta sei storie che mescolano ambienti, personaggi e situazioni alla maniera delle "Chansons de geste" medioevali. Gli strumenti, l'organo soprattutto, descrivono itemi, i luoghi (spesso dei paesaggi immensi e puri: *White Mountain).* E poi Peter Gabriel, con la sua voce grave e selvaggia, con perfino il suo flauto e i suoi tamburi, ha il ruolo di narratore dei suoi protagonisti (come un tempo i trovatori nei loro castelli scuri erano narratori, cantori, poeti e suonatori; a volte graziosi giocattoli per le dame, a volte vittime).

The Knife, il lungo brano che conclude l'album, ricattura totalmente quest'atmosfera. Un ritmo robusto

e quasi marziale, un movimento veloce e drammatico, bruschi passaggi, forti contrasti:

Dimmi che la mia vita sta per cominciare
Dimmi che sono un eroe
Promettimi tutti i tuoi sogni violenti
Accendi d'ira il tuo corpo
Ora, in quest'orribile mondo
È giunto il momento di distruggere tutta questa malvagità
Ora, quando vi darò il segnale
Siete pronti a combattere per la vostra libertà? Ora!!
Alzatevi e combattete; perché sapete che abbiamo ragione
Dobbiamo abbattere le menzogne che hanno sparso
Come un morbo nelle nostre menti.
Presto avremo il potere, ogni soldato si riposerà
E noi elargiremo la nostra gentilezza
A tutti coloro che ora meritano il nostro amore.
Alcuni di voi sono destinati a morire,
Certamente martiri di quella libertà che vi procurerò.
Vi darò i nomi di quelli che dovrete uccidere
Devono tutti morire con i loro figli.
Portate le loro teste al vecchio palazzo
Infilzatele ai pali e lasciate che sanguinino.
Ora, in questo mondo pieno d'odio
Dobbiamo spezzare tutte le catene che ci hanno legato.
Ora, la crociata è iniziata,

Renderemo questa terra adatta agli eroi. Ora!!
Stiamo solo aspettando la libertà
Abbiamo vinto!!
Alcuni di voi sono destinati a morire
Certamente martiri di quella libertà che vi procurerò.

("Tell me my life is about to begin/ Tell me that I'm a her o/ Promise me all of your violent dreams / light up your body with anger. / Now, in this ugly world / It's time to destroy all this evil / Now, when I give the word / Are you ready to fight for you rfreedom? / Now!!/Stand up and fight for you know we are right / We must strike at the lies that have spread / Like disease through ourminds. / Soon we'll have power, every soldier will rest i And we'll spread our kidness / To all who our love now deserve / Some of you are going to die / Martyrs of course to the freedom I shall provide. / I all give you the names of those you must kill / All must die with their children. / Carry their heads to the palace o fold / Hang them on stakes let the blood flow. / Now, in this hatefilled world / We must break all the chains that have bound us. / Now, the crusade has begun, / We shall make this a land fit for heroes. / Now!! / We are only waiting freedom / We have won! / Some of you are going to die / Martyrs of course to the freedom I shall provide. ")

Per creare l'atmosfera grandiosa della loro musica, i Genesis hanno mescolato quest'influenza medioevale (potenti allegorie, ballate popolari, canti gregoriani) a quella molto più vicina di musicisti parenti: King Crimson e Procol Harum. Breaks in cascate degli uni, bruciante ritmo, lo scoglio delle digressioni, la densità dei testi lirici e violenti degli altri. Le influenze esercitate da questi due gruppi su tutta una generazione di musicisti inglesi e tedeschi, li ricompensa della loro lunga ricerca di un'dentità musicale propria della cultura europea.

I quaranta minuti di *Trespass*, totalmente preparati, inventati, costruiti, sono il primo tentativo di sollevare un peso che rischiava di soffocarli. È per questo motivo che questi quaranta minuti sono incantevoli, e che tutti i temi straconosciuti del rock vi trovano un'espressione insieme bizzarra e magnifica, una sintassi totalmente vissuta.

Sulla scena i Genesis si sforzano di non affievolire il più piccolo effetto. Tutto è ritratto in questa musica. La tavolozza è piena di colori. E Peter Gabriel canta mimando i testi come un vecchio commediante. Dopo Ian Anderson, il menestrello dei Jethro Tull, che abbozzava nella sua ubriachezza i gesti delle sue canzoni, Peter Gabriel va ad assumere il ruolo medioevale del trovatore: cantante, narratore, giullare e gran maestro di strane cerimonie.

Nello stesso tempo, i Genesis, con il loro "alter-ego" Van Der Graaf Generator più interiorizzato, più

imperniato sulla follia espressionista dei suoni, attraversano l'Europa e sollevano un po' dappertutto la passione delle persone che si sentono toccate come da una segreta complicità.

I Genesis, la loro musica, i loro testi, il loro amore per il teatro, sembrano risvegliare i fantasmi assopiti della gente. Ciò che succede sulla scena, ciò che esce in vaporose onde dagli amplificatori, sono i sentimenti, i ricordi, i gesti, le parole dei vecchi sogni, dei lontani abbandoni. *Looking for Someone, Stagnation, The Knife, Visions of Angels* sono piccoli diamanti scovati con un tocco leggero delle dita, il tremore stupito delle piccole grandi cose. Ed è proprio questa acutezza, questa sensibilità nello sfilare l'uno dopo l'altra sempre più rarefatte ma sorprendenti immagini, ciò che si ama subito. È la grande mediazione tra questo canestro di sensazioni lontane (la fiaba, il racconto epico-cavalleresco, la ballata popolare) con gli spasmi elettrici del ritmo. Tutto viene conservato e trattenuto nei limiti di una salvaguardata sensibilità pittorica, in una docile ansia di sinfonica poesia terrena.

In *Trespass* c'è il primo, esaltante tentativo di scoprire il segreto delle cose, delle immagini, dei ricordi, l’entità ultima in virtù della quale l'uomo si ricollega all'entusiasmo e alla sofferenza dell'immenso mondo che lo circonda. Tutto aderisce come a una seconda verità, a una sotterranea pelle più delicata e sensibile. È da questo stato mitico dei loro concetti di

base che i Genesis riescono a cavare il senso di una sperduta quanto intatta labilità dei messaggi e dei richiami. Assoluta mediazione tra destino e poesia, tra lievitazione simbolica degli episodi e carica impressionista delle immagini.

La scatola musicale

Subito dopo l'incisione di *Trespass,* John Mayhew e Anthony Phillips lasciarono i Genesis. «Ero mentalmente e fisicamente debilitato. Non riuscivo più a trovare gli stimoli giusti per poter continuare. Quella musica che avevo sempre amato era improvvisamente diventata un elemento di disturbo, qualcosa di strano, d'inanimato, d'immensamente lontano dal mio spirito. Ogni cosa aveva perso il suo fascino. Capii che non era più possibile continuare a

far parte di quell'orchestra chiamata Genesis. » (Anthony Phillips). Anthony se ne andò a studiare chitarra classica, pianoforte e orchestrazione, e incise, qualche tempo più tardi, il suo primo album solista: *The Geese and the Ghost.*

Da un'inserzione dei Genesis sul *Melody Maker* saltò fuori Phil Collins. Phil, che sarebbe diventato nel gruppo un batterista impeccabile e un simpatico compagno, era stato un famoso attore-bambino (aveva lavorato in TV, alla radio, nel cinema e nel teatro, e aveva interpretato con Steve Marriott il ruolo di Artful Dodger nella versione televisiva di *Oliver Twist).* Come batterista aveva suonato in diverse band, l'ultima delle quali — i Flaming Youth — si era da poco sciolta in seguito a una serie di insuccessi promozionali.

«Non ci volle molto per capire che la band era qualcosa di speciale e di fantastico. Tutto sembrava avere un fascino e un equilibrio stupendi. Sapevo di essere parte di qualcosa di veramente importante. Iniziammo a provare insieme in una enorme birreria abbandonata piena di guano. Mi ricordo ancora il giorno che Peter arrivò con il testo di *Musical Box*... c'era dappertutto una forte atmosfera. » (Phil Collins).

Al contrario, cercare un rimpiazzo per Anthony Phillips comportò una serie innumerevole di problemi. Per due mesi i Genesis suonarono in quattro con Tony che cercava di ricreare le parti di chitarra sul piano elettrico. Ma era semplicemente un rimedio

provvisorio. Dopo aver provato un paio di chitarristi arrivò Steve Hackett. Steve stava cercando di metter su un gruppo da parecchio tempo con delle inserzioni sul *Melody Maker*. Nel dicembre del '70 Peter Gabriel ne lesse una: «Chitarrista-compositore cerca musicisti ricettivi determinati a sforzarsi oltre l'attuale stagnante panorama musicale. »

Dopo un incontro con il gruppo, Steve si unì ai Genesis appena in tempo per partecipare alla prima grossa tournée come supporto dei Van Der Graaf e dei Lindisfarne. «Mi trovavo in una band di perfezionisti. Di musicisti totalmente ambiziosi e determinati a creare un sound pulito e coinvolgente. Tutta la mia conoscenza musicale era continuamente tirata al limite. » (Steve Hackett).

La tournée li tenne occupati per tutta la prima metà del ' 71 ; e fu soltanto in giugno, quando Peter si fratturò una caviglia, che i Genesis trovarono il tempo per preparare il nuovo album.

« Suonammo al Friars di Aylesbury. Una serata indimenticabile. Il locale era strapieno e l'atmosfera caldissima. Peter, totalmente preso dall'intensità del concerto, durante l'esecuzione di *The Knife* prese una rincorsa dal palco e dopo un tremendo ruzzolone piombò in platea portandosi dietro una mezza dozzina di spettatori come fossero birilli. Si ruppe una caviglia, e pochi minuti più tardi, fra gli applausi del pubblico, venne portato via in autoambulanza. » (Tony Banks).

Nursery Cryme, composto nella casa di campagna di Stratton-Smith durante l'estate, uscì nel novembre del '71. *Trespass* rimaneva musicalmente un disco descrittivo dove i climi si fondevano armoniosamente senza strappi audaci. Ogni pezzo prendeva un ritmo e lo conservava. *Nursery Cryme,* sulla prima facciata, presenta lo stesso aspetto più marcato, più duro. Il suono della chitarra di Steve Hackett, vicino a quello di Robert Fripp, si attacca alla serena e fragile bellezza dei temi, li tritura, li diffonde, e finalmente li trasforma fino al senso iniziale del brano. I testi stravolgono le situazioni: il sogno diventa incubo e il gioco diventa 'crimine'.

Amabile parodia dei racconti infantili rivisti con uno humour acerbo e con una strana lucidità negli aspetti neri del fantastico infantile. Il mondo dell ' innocenza fragile e forte, dove lo spirito non controllato dalla ragione comincia a vagabondare attraverso i vieti domini di un subcosciente giudicato malefico dagli adulti repressivi. I Genesis si divertono a rivelare ciò che nessuno vuole vedere.

Musical Box, il brano d'apertura, è questo racconto per bambini, già equivoco e pieno d ' incoscienza fin dall ' inizio, che si trasforma progressivamente nella recita di un omicidio. Inevitabile, come spesso lo sono le cadute dal letto alla fine di sogni troppo violenti:

Suonami la Old King Cole
In modo che io possa unirmi a te,
Tutte le tue sensazioni sembrano ora cosi lontane da me
E sembra che non ne valga più la pena.
La bambinaia ti racconterà bugie
Di un regno oltre i cieli.
Ma io sono sperduto in questa metà di mondo,
E sembra che non ne valga più la pena.
Suonami la mia canzone.
Eccola di nuovo.
Suonami la mia canzone.
Eccola di nuovo.
Solo un po'
Solo un poco ancora
Per il tempo che mi è rimasto da vivere fuori della mia vita.
Suonami la mia canzone.
Eccola di nuovo.
Suonami la mia canzone.
Eccola di nuovo.
"Old King Cole era una vecchia anima beata
Ed una vecchia anima beata era lui.
Così egli chiese la sua pipa
E chiese il suo archetto
E chiese i suoi violinisti, tre..."
E l'orologio ticchettava
Sulla mensola...
Ed io voglio

Ed io sento
Ed io so
Ed io tocco il calore del suo corpo".
Lei è una signora, ha tempo.
Spazzola indietro i tuoi capelli, e fammi conoscere il tuo viso.
Lei è una signora, lei è mia
Spazzola indietro i tuoi capelli, e fammi conoscere la tua carne.
Ho atteso qui per così tanto tempo
E tutto questo tempo m'è volato via
Ora sembra che non abbia più importanza.
Tu rimani lì con la tua espressione sbigottita
Dubitando di tutto quello che dico
Perché non mi tocchi? Toccami,
Perché non mi tocchi? Toccami, toccami,
Toccami ora, ora, ora, ora, ora!

("Play me Old King Cole / That I may join with you/ All your hearts now seems so far from me / It hardly seems to matter now. / And the nurse will tell you lies / Of a kingdom beyond the skies. / But I am lost within this halfworld, / It hardly seems to matter now. / Play me my song. / Here it comes again. / Play me my song. / Here It comes again. / Just a little bit, / Just a little bit more time, / Time left to live out my life. /Play me my song. / Here it comes again. /Play me my song. /Here it comes again. /"Old King Cole was a merry old soul / And a merry old soul was he. /

So he called for his pipe / And he called for his bow / And he called for his violinistes, three... "/ And the clock tic-toc. On the mantelpiece. ../ And I want/And I feel / And I know / And I touch her warmth. / She's a lady, she's got time. / Brush back your hair, and let me get to know your face. / She's a lady, she's mine. / Brush back your hair, and let me get to know your flesh. / I've *been waiting here for so long / And all this time has passed me by / It doesn 't seem to matter now. /You stand there with your fixed expression/ Casting doubt on all I have to say / Whay don't you touch me, touch me / why don't you touch me, touch me, touch me / Touch me now, now, now, now, now!").*

The Musical Box è il pretesto per una copertina da incubo (disegnata da Paul Whitehead, collaboratore del gruppo fino al seguente *Foxtrot)* come tutte le prime "cover" dei Genesis, indispensabili al contenuto quanto è sulla scena il viso di Peter Gabriel.

Il tono di *Nursery Cryme* è deciso. Più rapido, i temi non si sperdono alla ricerca degli effetti. E il gruppo, finalmente sicuro della propria capacità di dominare le situazioni, non esita più a rompere i ritmi o a frantumare le melodie per meglio mostrare le vecchie paure sotto gli occhi di coloro che ingenuamente credevano di averle fuggite per sempre. *The Return of the Giani Hogweed, Seven Stones, Harold the Barrel, The Fountain of Salmacis:* tutta una panoplia di personaggi chiusi, dimenticati,

sotterrati, che si destano improvvisamente e si mettono a ballare come rianimati da questo scenario sottile e penetrante che è la musica dei Genesis.

Harlequin concentra in una prosa nervosa, accidentata, dialettica, tutta la potenza evocativa dei personaggi sepolti nel *Musical Box*. Le immagini sono qui rivolte in tutte le loro sfaccettature, e incastonate nella strofa con perizia squisita e con soave eleganza. L'immaginazione, spesso inquietante, costretta a mettersi a fuoco su un punto preciso e distante, si carica, nel lungo attrito, di quel vibrante calore che pare sollevarsi da una specie di 'sogno collettivo' :

È scesa la notte e una foschia ha fatto svanire gli alberi
E nella luce velata volano i colori che vanno sbiadendo.
Pallore e freddo, come figure, hanno riempito la radura
Grìgia è la tela che stanno tessendo, sempre più fitta.
L'estate indugia ancora col suo splendore
Con i suoi quadri che saranno presto sgretolati.
Tutto è sempre lo stesso,
Ma qui appare nelle sfumature dell'alba,
Sebbene i tuoi occhi siano velati,
Con tutti i suoi frammenti nel cielo.
Una volta c'erano le messi in questa terra.
Mieti dal cielo turchese, arlecchino, arlecchino,
Danzandoti attorno tre bambini riempiono la radura,
Erano loro le risa nel ruscello sinuoso,
E tra di loro.
Vicino al bagliore del focolare.
Tutto è sempre lo stesso,

Ma qui appare nelle sfumature dell'alba,
Sebbene i tuoi occhi siano velati,
Con tutti i suoi frammenti nel cielo.
Non tutto, non tutto è perduto,
E la luce appare nelle sfumature dell'alba
I tuoi occhi pieni di lacrime possono vederla
Riordina i frammenti, rimettili a posto.

("Came the night a mist dissolved the trees / And in the broken tight coloursfly, lading by. / Pale and cold as figures fill the giade / Grey is the web they spin, on and on, and on and on. / Through the flame still summer lingers on / Through her pictures soon shatter. /All, always the some, / But there appears in the shades of dawning, / Though your eyes are dim, / All the pieces in the sky. / There was once a harvest in this land. / Reap from the turquoise sky, harlequin, harlequin, / Dancing around three children fill the giade, / Theirs's was the laughter in the winding stream / And in between. / From the flames in the fire light. /All, always the sante, / But there appears in the shades of dawning / Though your eyes are dim, / All, of the pieces in the sky. /All, all is not lost, / And light appears in the shades of dawning / When your eyes con see / Order the pieces, put them back., ')

Tutta la poetica intensità di *Nursery Cryme*, la diafana bellezza della sua musica, le sue piccole magìe, i giochi segreti della fantasia sfuggono ancora una volta a un gran numero di persone che non vogliono vedere nei Genesis che un altro buon gruppo inglese, o che restano sbalorditi e disarmati davanti ai vestiti neri, alle collane misteriose, alle strane maschere di Peter Gabriel.

La volpe e l'Apocalisse

Appena uscito, *Nursery Cryme* vendette pochissimo, anche perché la Charisma, impegnata a 'spingere' i Lindisfarne, non garantì al disco il necessario impulso promozionale. Ma nel gennaio del '72, dall'Europa arrivò la buona notizia: *Trespass* era al 1° posto in Belgio e Olanda, e poche settimane più tardi *Nursery Cryme* faceva la sua apparizione nelle classifiche di vendita italiane.

«L'Italia ci salvò. Dopo il fiasco in Inghilterra di *Nursery Cryme* credevamo di dover abbandonare la scena. Il pubblico italiano ci diede l'impulso a continuare. Sembrava molto più sintonizzato con la musica dei Genesis. Era molto recettivo e sensibile alle dinamiche musicali del complesso. Per la prima volta la musica e gli arrangiamenti, che erano le cose più importanti per il gruppo, sembravano essere apprezzati per il loro vero valore. Credo che il responso dei fans nella prima tournée italiana

dell'aprile del '72 abbia dato ai Genesis la spinta necessaria per continuare a essere progressivi e originali. *Watcher of the Skies* saltò fuori alle prove di Reggio Emilia. » (Richard Mac Phail).

Una strana consacrazione. La stessa che aveva salvato pochi mesi prima i Van Der Graaf, i King Crimson, i Gentle Giant.

Il giorno prima di partire per la tournée italiana, Peter si era tagliato una porzione di capelli sopra la fronte. «Lo feci istintivamente . Incuriosimmo un sacco di stampa; ma in realtà ero più interessato a vedere se la gente avrebbe seguito il mio esempio.

Da lì trovai il coraggio e l'ispirazione per avventurarmi in maschere e costumi. Volevo creare un centro d'energia tra la band sul palco e il pubblico in platea. » La sua teatralità, lungi dall'essere un mero intrattenimento visivo, avrebbe rappresentato l'aspetto reale della musica; l'accentuazione, attraverso la narrazione e le immagini, dell' universo pittorico e surreale dei suoni.

«Quando componevamo i vari brani o li registravamo in studio, il nostro obiettivo centrale era quello di gettare tutta la nostra immaginazione in quello che stavamo facendo. Ora, suonando davanti a un pubblico, sentivamo il bisogno di vestire la nostra musica, di negare l'invisibilità del suono, di dare sostanza all'immaginario che ci portavamo dentro; era l'unico modo per poter comunicare con la gente. »

Durante quell'estate, i Genesis, nella loro

progressione quasi matematica, avevano preparato un oggetto perfetto: *Foxtrot.* L'album uscì in ottobre e spalancò al gruppo le porte del successo.

Foxtrot è un gioiello, perché i Genesis lo hanno cesellato come un prodotto di lusso. Sulla prima facciata quattro brani epurati da qualsiasi frase non essenziale, terribilmente efficaci e definiti.

Watcher of the Skies, fiammeggiante introduzione, fa immediatamente sprofondare il corpo dell'ascoltatore nel mondo in chiaro-scuro dove regna la volpe ermafrodita della copertina. *Watcher of the Skies,* la carrozza del Treno Fantasma dove si preparano gli spettri del promotore Funzionario Dispensatore di Vita e delle sue vittime. L'assordante brusìo di *Get'm Out by Friday.*

E poi, finalmente, i Genesis possono offrirsi l'esperienza di un unico pezzo su un'intera facciata; come l'avevano magnificatamente provata i Procol Harum con la suite *In Heald T'Was In I: Supper's Ready,* o venti minuti liberati dalla prodigiosa magia dei Genesis e del loro adorabile officiante Peter Gabriel.

A lui spetta la traduzione di questo universo in gestualità scenica. Peter trasforma i testi in situazioni, cambiando di costume e di trucco a seconda che debba esprimere la fantasia o la tradizione (il fiore, la testa romboide, la corona di spine, l'immagine bianca dell'apocalisse in 9/8). Gioco di scena che parodia Alice Cooper. Poi, il viso completamente coperto da

una maschera di testa di volpe. La volpe che richiama certi racconti medioevali che attribuivano a questo animale delle proprietà particolari: non lo si cacciava solo per la sua pelle o per i danni che causava, ma soprattutto perché si credeva che portasse alcune maledizioni agli uomini (soprattutto sessuali, tanto che solo gli uomini partecipavano alla caccia ritenendo l'animale caricato di un simbolismo femmineo).

L'apparizione di Peter Gabriel in questo contesto non manca di sorprendere: "transfert" di personalità, scambio di condizioni avverse. In *Supper's Ready*, Gabriel appare nelle sembianze di un vecchio, truccato di bianco dalla testa ai piedi: apparizione-contrasto con la tenuta di scena precedente. Impressioni dualiste. Angelo-demonio, bianco-nero, positivo-negativo. Ma mentre prima il nero era bello e giovane come un arcangelo decaduto, il bianco fa sembrare tutto intristito, invecchiato, quasi insulso. E, all'improvviso, un ultimo lampo; la pallida silhouette si anima, balla in lungo e in largo su un ritmo pulsante e coloratissimo, cancella con un colpo solo tutte le immagini sottili che aveva sollevato.

Supper 's Ready è questa descrizione esuberante e ironica del Paradiso Perduto e dei suoi abitanti; amanti gelidi, giochi insensati. Poche canzoni danno un'immagine così fedele dell' ispirazione che guida i Genesis. Questo brano, per il tema generale (l'Apocalisse), l'ingrandimento e l'apertura delle

immagini , la varietà delle linee narrative, resta uno dei più interessanti. La Sacra Scrittura è ancora oggi, uno dei soggetti preferiti dagli artisti di spirito surrealista (da Salvador Dalì a Luis Bunuel). Lascia una certa libertà d ' interpretazione — grafica e poetica— restando sempre agganciata a un ermetismo affascinante per un musicista (numerologia e musica seriale).

Beninteso, i Genesis non hanno la pretesa di riassumere in qualche strofa la storia dell'Universo descritta da un visionario più di 2000 anni fa. Nei loro testi— non sempre traducibili nella nostra lingua — si possono ritrovare i personaggi della letteratura fantastica contemporanea (Lewis Carrol, H.P. Lovecraft, J.R.R. Tolkien, e uno scrittore inglese che secondo loro li ha influenzati molto, Mervyn Peake, l'autore di *Titus Groan*, di *Gormen Ghost*e di *Titus Alone).*

Benché l'adattamento dei temi dell'Apocalisse sia piuttosto delicato — rischio di cadere nel pittoresco, nella demonologia dei film dell'orrore o nel delirio soggettivo — i Genesis hanno trovato il modo di esprimerlo senza difetti. Ma si tratta del famoso libro di San Giovanni, come certe evocazioni sembrerebbero suggerire malignamente, o piuttosto di un amabile e distaccato ' 'divertissement' ' su una trama generale improntato sul fantastico? Peter Gabriel pretende che ognuno vi veda quello che vuole, secondo la propria verità.

1) Il Salto degli Innamorati

Due innamorati si fissano profondamente negli occhi perdendosi l'uno nell'altro. Si ritrovano completamente trasformati in corpi differenti. Può essere interpretato come una reincarnazione nel futuro. (Note di Peter Gabriel)

Camminando attraverso il salotto, spengo la televisione.
Mi siedo accanto a te, e guardo nei tuoi occhi.
Mentre il rumore del traffico si perde nella notte.
Giuro che ho visto il tuo viso cambiare, sembrò tutto molto strano.
... Ed è ciao baby con i tuoi vigili occhi blu
Hey amore mio, non sai che il nostro amore è sincero?
I nostri occhi si avvicinano sempre di più, e i nostri corpi si separano.
Fuori in giardino la luna sembra molto luminosa.
Sei uomini incappucciati come santi camminano sul prato,
Il settimo cammina avanti tenendo in alto la croce. ...
Ed è hey baby la tua cena ti sta aspettando
Hey amore mio, non sai che il nostro amore è sincero ?
Sono stato così lontano da qui,
Lontano dalle tue calde braccia.
È bello sentirti di nuovo.
È passato così tanto tempo. Non è vero?

("Lovers' Leap" — "Walking across the sitting-room, I turn the television off / Sitting be side you, I look into your eyes. / As the sound of motor cars fades in the night time. / swear I saw your face change, It didn 'tseem quite right. /... and it's hello babe with your guardian eyes so blue / Hey my baby don't you know our love is true? / Coming closer with our eyes, a distance falls aroundour bodies. Out in the garden, the moon seems very bright / Six saintly shrouded men move across the lawn slowly, / The seventh walks in front with a cross held high in hand. /...And it's hey babe your supper's waiting for you / Hey my baby don't you know our love is true. / I've been so far from me, / Far from your warm arms. / It's good to feel you again. / It's been a long long time. Hasn't it?")

2) L'uomo che garantisce il santuario eterno

Gli innamorati arrivano in una città dominata da due persone. Una è un generoso pastore o contadino (potrebbe essere Cristo), mentre l'altro è il capo di una religione scientifica. Questi si fa riconoscere come "The Guaranteed Eternal Sanctuary Man" e professa falsamente di conoscere il segreto per lottare il fuoco. Questi rappresenta il male, il diavolo, ma rappresenta anche qualsiasi persona detentrice di segreti scientifici non comprensibili alle masse.

Conosco un contadino che cura la sua campagna,
Con acqua pulita, egli ha cura del suo raccolto.
Conosco un pompiere che sorveglia il fuoco.
Voi, non vi accorgete che vi ha preso tutti per il naso.
Sì, è di nuovo qui, non vi accorgete che vi ha preso tutti per il naso.
Dividete la sua pace,
Firmate il contratto.
È uno scienziato supersonico,
È l'uomo che garantisce il santuario eterno.
Guardate, guardate dentro la mia bocca egli grida.
E tutti i figli persi in molti cammini,
Giuro sulla mia vita che camminerete dentro
Mano nella mano,
Organo dentro organo
Con un pizzico di miracolo,
Egli è l'uomo che garantisce il santuario eterno.
Ti culleremo, ti culleremo piccolo serpente
Ti terremo avvolto al caldo.

("The Guaranteed Eternal Sanctuary Man" — "I know a farmer who looks after the farm, / With water clear, he cares for all his harvest. / I know a fireman who looks after the fire. / You, can't you see he's fooled you all. / Yes, he's here again, can't you see he's fooled you all. / Share his peace, / Sign the lease. / He's a supersonic scientist, / He's the guaranteed eternal sanctuary man. / Look, look into my mouth he cries. / And all the children lost down many paths, / I

bet my life, you'll walk inside / Hand in hand, / Gland in gland / With a spoon full of miracle, / He's guaranteed eternal sanctuary man. / We will rock you, rock you little snake / We will keep you snug and warm. ").

3) ***Ikhnaton e Itsacon e la loro banda di matti***

Ikhnaton e Itsacon sono due generali dell'uomo che garantisce il santuario eterno. Itsacon significa "È un imbroglione". I due innamorati vedono una radura rossa: è l'esercito delle forze del male che aspetta il segnale per attaccare coloro che non hanno ancora firmato la pace e che non hanno ancora una "Polizza del santuario eterno" ottenibile negli uffici dell'uomo che garantisce il santuario eterno.

Mostrando sui nostri visi sentimenti differenti da quelli dentro di noi,

Camminammo attraverso i campi, per vedere i figli dell'Ovest, Ma vedemmo un'orda di guerrieri neri Che stavano ancora al di sotto del terreno, Aspettando la battaglia. La battaglia iniziò, furono liberati.

Uccidendo il nemico per la pace... bang, bang, bang, bang, bang... E mi stanno dando una meravigliosa pozione, Perché non posso contenere la mia emozione. E nonostante ora mi stia sentendo bene,

Qualcosa mi dice che è meglio che metta in

funzione la mia capsula dì preghiera.

Oggi è un giorno da festeggiare, il nemico ha incontrato il suo destino. L'ordine di gioire e di danzare è venuto dal nostro comandante.

("Ikhnaton and Itsacon and Their Band of Merry Men" — "Wearing feeling on our faces while our faces took a rest ,/ We walked across the fields, to see the children of the West, / But we saw a host of dark skinned warriors / Standing still below the ground, / Waiting for battle. / The fights begun, they've been released. / Killing foe for peace... bang, bang, bang, bang, bang, / And they're giving me a wonderful potion, / 'Cause I cannot contain my emotion. / And even though I'm feeling good, / Something tells me, I'd better activate my prayer capsule. / Today's a day to celebrate, the foe have met their fate. /The order for rejoicing and dancing has come from our warlord').

4. Come oso essere così bello?

I due coraggiosi eroi vagano sui campi di battaglia e si imbattono in una figura solitaria ossessionata dalla propria immagine. Come Narciso, essa viene tramutata in un fiore non appena si specchia nell'acqua.

Vagando nel caos che la battaglia ha lasciato, Ci arrampichiamo sulla montagna di corpi umani, Sino ad uno spiazzo di erba verde e di alberi verdi pieni di vita. Una giovane figura siede immobile presso un

laghetto, È stato marchiato "Prosciutto Umano" con qualche arnese da macello. (Lui è te)

La Sicurezza Sociale s'è presa cura di questo ragazzo, Guardiamo con rispetto, come Narciso viene tramutato in un fiore.

Un fiore?

("How dare I be so beautiful?"—"Wandering in the chaos the battle has left / We climb up the mountain of human flesh / To a plateau of green grass, and green trees full of life. / A young figure sits still by her pool / He's been stamped "Human Bacon" by some butchery tool. / (He is you) / Social Security took care ofthis lad / We watch in reverence, as Narcisus is turned to a flower. / A flower?").

5. La fattoria di Willow

I due innamorati, come Narciso, sono stati risucchiati dal laghetto. Quando ne escono fuori si trovano in un mondo diverso. È tutto colorato e ogni cosa possiede un'enorme energia. Con un fischio ogni singola cosa si trasforma in un'altra.

Se tu vai alla fattoria di Willow,
In cerca di farfalle, flutterballe, gatterfalle,
Apri i tuoi occhi, è tutto pieno di sorprese, ognuno mente,
Come le volpi sulle rocce,

E il carillon.
Oh, ci sono mamma e papà, e il buono e il cattivo,
E ognuno è felice di essere qui.
C'è Wiston Churcill vestito da donna,
Una volta era la bandiera inglese, busta di plastica, che noia.
La rana era un principe, il principe era un mattone,
Il mattone era un uovo, e l'uovo era un uccello
Non l'hai sentito?
Sì noi siamo felici come pesci e deliziosi come oche,
E meravigliosamente puliti al mattino.
Abbiamo avuto ogni cosa, stiamo facendo crescere ogni cosa,
Ne prendiamo un po'
Ne diamo un po'
Abbiamo molte cose che galleggiano pazzamente intorno
Ognuno, ognuno di noi sta cambiando,
Tu nominali tutti
E noi li abbiamo avuti qui,
E i grossi nomi devono ancora apparire.
TUTTO CAMBIA!
Senti il tuo corpo che si dissolve;
Mamma diventa fango, pazza, papà
Papà fa l'ufficio, papà fa l'ufficio,
Sei tutto pieno di balle.
Papà diventa muto, diga, mamma
Mamma fa il bucato, mamma fa il bucato
Sei tutto pieno di balle.

Fammi ascoltare le tue bugie, stiamo vivendo ciò soltanto con gli
occhi
Ooee—ooee—ooee—oowaa
Mamma ti voglio ora.
E mentre ascolti la mia voce
Per cercare porte nascoste, pavimenti puliti, più applausi.
Sei stato qui tutto questo tempo,
Ti piaccia o no, come tutto quello che hai,
Sei sotto il suolo,
Così finiremo con un fischio e finiremo con uno sparo
E tutti noi ci adatteremo ai nostri posti.

("Willow Farm" — "If you go down to WillowFarm / To lookfor butterflies, flutterbyes, gutterflies / Open your eyes, its full of surprise, everyone lies / Like the focks on the rocks, / And the musical box. / Oh, there's Mum & Dad, and good and bad / And everyone's happy to be here. / There's Wiston Churcill dressed in drag, / He used to be a British flag, plastic bag, what a drag. / The frog was a prìnce, the prince was a brick, / The brick was an egg, and the egg was a bird / Hadn't you heard? / Yes we're happy as fish, and gorgeous as geese / And wonderfully clean in the morning. / We're got everything, we're growing everything, / We've got some in / We've got some out / We've got some wild things floatìng about / Everyone, we're changing everyone / You nome them all / We've

had them here, / And the rea! stars are still to appear. / ALL CHANGE!/ Feelyour body melt; / Mum to mud to mad to dad / Dad diddley office, Dad diddley office / You're all full of ball./Dad to dam to dum to mum/ Mum diddley washing / You're all full of ball. / Let me hear your lies, we're living this up to the eyes. / Ooee—ooee—ooee—oowaa/Momma I want you now. / And as you listen to my voice / To look for hidden doors, tidy floors, more applause. / You've been here all the lime, / Like it or not, like what you got / You're under the soil / So we'llend with a whistleand end with a bang / And all of us fit in our place").

6. Apocalisse in 9/8

con la partecipazione dei deliziosi talenti di Gabbie Ratchet

A un fischio i due innamorati diventano dei semi. In terra riconoscono negli altri semi delle persone che provengono dal loro mondo originario. Mentre aspettano la primavera, vengono fatti ritornare al loro vecchio mondo in cui l'Apocalisse di San Giovanni è in pieno sviluppo. I sette trombettieri fanno scalpore; gettano continuamente 6,6 e 6 (666 è il numero cabalistico dell'Apocalisse). Pitagora, una comparsa greca, riesce a scrivere una canzone, ma questa melodia non è altro che quella vecchia dell'inizio di *Supper's Ready*. Il mondo rigira su se stesso...

Con le guardie di Magog in giro a far violenza,
Il pifferaio magico porta i suoi bimbi sottoterra,
Il dragone appare dal mare,
Con la luccicante testa d'argento della saggezza che mi guarda.
Egli strappa il fuoco dai cieli,
Dagli occhi della gente intorno si capisce che sta facendo bene.
È meglio che tu non ti comprometta.
Non sarà facile.
666 non rimane più a lungo solo
Ti sta togliendo il coraggio dalla spina dorsale,
E i sette trombettieri suonano un dolce rock'n'roll,
Ti arriverà direttamente nel profondo dell'anima.
Pitagora con lo specchio che riflette la luna piena,
Sta scrivendo col sangue le liriche di una nuova melodia.
Ed è ciao amore, con i tuoi vigili occhi blu,
Hey amore mio, non sai che il nostro amore è sincero?
Sono stato così lontano da qui,
Lontano dalle tue amorevoli braccia,
Ora sono di nuovo tornato, e tutto si risolverà bene, amore.

("Apocalypse In 9/8 "(Costarring the delicious talents of Gabbie Ratchet)

"With the gards of Magog, swarming around / The Pied Piper takes his children underground. / The Dragon's coming out of the sea, / With the shimmering silver head of wisdom looking at me. / He brings down the fire from the skies, / You can tell he's doing well, by the look in human eyes. / You'd better not compromise. / It won't be easy. / 666 is no longer alone, / He's getting out the marrow in your back bone, And the seven trumpets blowing sweet rock and roll, / Gonna, blow right down inside your soul. / Pythagoras with the loocking glass, reflecting the full moon, / In blood, he's writing the lyrics of a brand new tune. / And its hey babe, with your guardian eyes so blue, / Hey my baby, don't you know our love is true, / I've been so far from here, / Far from your loving arms, / Now I'm back again, and baby its to work out fine. ").

7. Tanto sicuro quanto l'uovo è uovo (mentre i piedi fanno male)

Esiste la sicurezza che queste nuove forze del bene siano quelle buone. Quelle che condurranno alla Nuova Gerusalemme, luogo di pace.

Non senti che le nostre anime si accendono
Spargendo un'infinità di colori nel buio della notte che scompare.
Come il fiume che si unisce all'oceano,
Come il germe cresce nel seme
Siamo stati finalmente liberati per tornare a casa.
C'è un angelo in piedi nel sole, e sta gridando a gran voce,
"Questa è la cena dell'Onnipotente".
Il Signore dei Signori,
Il Re dei Re,
Ha fatto ritorno per ricondurre a casa i suoi figli,
Per condurli alla nuova Gerusalemme.

("As Sure as Eggs Is Eggs" (Aching Men's Feet)—"Can't you feel our souls ignite / Shedding ever changing colours, in the darkness of the fading night. / Like the river joins the ocean, as the germ in a seed grows / We have finally bee freed to get back home. / There's an angel standing in the sun, and he's crying with a loud voice, / "This is the supper of the mighty one"./ Lord of Lord's,/King of King's, / Has retourned to lead his children home, / To take them to the new Jerusalem. ").

Genesis Live

Nel dicembre del '72, sulla scia del successo di *Foxtrot*, i Genesis sbarcarono in America per la loro prima tournée d'oltreoceano. L'11 dicembre esordirono alla Brandeis University di Boston, e due giorni più tardi suonarono in un concerto di beneficenza alla Philharmonic Hall di New York davanti a un pubblico entusiasta. All'inizio del '73 il gruppo ritornò in Europa per una lunga tournée (The Charisma Festival) insieme ai Lindisfarne, Peter Hammill e i Capability Brown.

Ora i musicisti possono concedersi i fasti che aspettavano da tanto tempo. Ma questi fasti scenici (dei quali Gabriel abuserà un po', ma forse deliberatamente) sono là per visualizzare le allusioni simboliche e complesse dei testi. I Genesis dominano così fortemente la loro musica e la loro recitazione che i loro pezzi sulla scena si trasformano in pezzi trionfali. La Charisma, felicissima, coglie il pretesto per stampare in fretta (luglio '73) un album ' 'live' ' con i pezzi forti del gruppo. Si potrebbe sorvolare su questo "tic" inevitabile delle case discografiche, se questo non suscitasse una curiosa attenzione.

I Genesis esigono di essere visti perché la loro musica, molto visualizzata, implica il fatto che il cantante sia sulla scena attore e vocalista. Il loro show colpisce così intensamente che non se ne può restituire su vinile la profondità, il colore e la potenza.

Genesis Live è, per questo motivo, un disco un po' scipito: gli manca il perfezionismo innovatore e raffinato dello studio come la dimensione coinvolgente ed espressiva della scena. Il disco è una specie di "best" dei Genesis con la sola particolarità della registrazione in pubblico. Come d'abitudine la produzione, l'esecuzione e la messinscena sono perfetti. Tutti elementi indispensabili per rendere bene il clima particolare delle loro composizioni.

La loro ispirazione neo-barocca che si basa sui classici di questo genere in Inghilterra (Dickens, Wilde, Carrol, Blake) trova nel mondo moderno un ottimo terreno: angoscia ecologica *(Watcher of the Skies),* povertà *(Get'em Out by Friday),* violenza *(The Knife).* E questo fa dei Genesis un gruppo completo che realizza un'amalgama delicata di testi poetici e di una musica molto elaborata. La collaborazione che regna tra i suoi musicisti è esemplare. Nessun contrasto tra le parti vocali, che "dicono" il testo in maniera molto comprensibile, e le parti strumentali che completano e prolungano le parole.

Genesis Live è il disco che rappresenta forse meglio questa unità. Soprattutto nei pezzi più vecchi del gruppo, quelli che figurano su *Trespass* e *Nursery Cryme (Musical Box, The Knife, The Return of the Giant Hogweed);* composizioni ancora molto segnate dalla sintassi rock, ma alle quali la chitarra di Steve Hackett e l'organo di Tony Banks conferiscono una dimensione più ampia, una maggiore definizione

poetica, un certo struggimento fantastico. Si può pensare ai Pink Floyd, ma con qualcosa in più: la poesia. Emerge la cultura classica dei musicisti. L'organo di Tony Banks resta nei registri da chiesa, molto armonici, che esplorano le proprietà sonore dello strumento, facendo parlare la sua anima *(The Knife).* Steve Hackett affina un gioco armonico assai complesso, certamente segnato da influenze molto diverse, come quelle della musica classica spagnola (De Visée) e della nuova scuola elettronica di Baden Baden (Stockhausen).

Ma *Genesis Live* riporta soprattutto alla mente le immagini, le suggestioni, i sobbalzi interiori della loro tournée italiana del gennaio del' 73... I primi accordi tragici, 1'angoscia visibile di Gabriel (il piacere di sentire la paura del funambolo prima del suo numero, quando le sue mani tremano ancora), poi 1' accelerazione rapida e scossa dei " breaks ". Gabriel che cammina con la testa reclinata, che guarda dall'alto. Gli occhi nascosti da losanghe nere, che appaiono improvvisamente nella semioscurità, due punti luminosi dall'affascinante scintillio, presenza inquietante, misterioso malessere... Il piccolo angelo è là, con i suoi costumi, le sue maschere, il suo accento accattivante nel presentare le canzoni, le sue false arie da Alice Cooper, il suo flauto e il suo tamburello dionisiaci. Spettacolo dove il colore attizza la musica, dove i giochi di luce si sviluppano al ritmo dei testi.

Se Peter Gabriel si agita, cammina da una parte

all'altra della scena, il gruppo resta immobile. Steve Hackett seduto nel suo angolo, serio, che controlla di non sbagliare pedale; Tony Banks di fronte, che annoda serenamente dei larghi accordi. Una musica solida, squadrata, direttamente suggestiva; la potenza del suono d'insieme; il perfetto equilibrio tra il canto e l'orchestrazione.

E ancora la voce rabbiosa di Gabriel: « Watcher of the skies watcher of all — he whom life can no longer surprise...». Il pubblico attaccato ai suoi gesti, a tutti i momenti di questa musica. Il suo gioco di scena, consumato fino in fondo, le sue pose erotico-decadenti, l'annodarsi intorno al corpo il filo del microfono come una parodia naive di Alice Cooper. *Supper's Ready:* Gabriel con un vestito rosso scollato nascosto da una maschera di volpe, la corona di spine, l'aureola a forma di fiore. *Musical Box* in bianco, capelli bianchi come quelli di un vecchio. Queste storie sconvolgenti, le sue grida, le sue brevi frasi precise, le sue invettive disperate: «Why don't you touch me, touch me, touch me now, now, now, now» come se si rivolgesse al pubblico ansante, senza fiato, incollerito. Gabriel che brandisce la sua voce, che danza maestosamente attorno agli amplificatori, che fende l'oscurità come un angelo nero che è stato scaraventato giù dal cielo.

Genesis Live, questo scolorito e un po' ibrido disco ricavato da un'incisione per la King Biscuit Hour (un programma del sindacato americano radiofonico) ha

questa lucida energia, questo magico potere di riattivare tutte quelle sensazioni che di lì a poco non avremmo più vissuto.

Britannia

Dopo la seconda tournée americana del marzo/aprile del '73 e l'abile uscita di *Genesis Live*, il gruppo si riunì ancora una volta in sala d'incisione per registrare il nuovo disco e per preparare il nuovo "live-act". *Selling England by the Pound* uscì in ottobre e raccolse subito giudizi molto favorevoli da parte della critica internazionale.

Selling England by the Pound si presenta come un progetto molto più arduo di *Foxtrot* (che pure era il risultato di un lungo periodo, aperto con *Trespass* e approfondito con *Nursery Cryme).* L'album è senz'altro il più marcatamente inglese fra i lavori dei Genesis. I musicisti danno l'impressione di aver voluto concentrare in questo disco, una volta per tutte, la gravità e la pesantezza di una civilizzazione che hanno troppo subito ma alla quale appartengono. E come *Grand Hotel* o *Aqualung*, quest'altro tentativo di rifiuto offre un'opera dolorosa e ironica insieme ma, nonostante tutto, liberatoria. Per esprimere nella musica e nei testi altrettanti sentimenti, riflessioni, avventure, emozioni, bisognerebbe condensare al massimo queste famose atmosfere liriche e grandiose che abbiamo imparato a conoscere.

Selling England si presenta come l'illustrazione sonora e poetica dipinta sulla copertina (non più disegnata da Paul Whitehead ma dalla pittrice Betty Swanwick).

«Per Paul era venuto il momento di smettere. Era stato molto bravo, aveva sempre reso molto bene il senso del disco, ma avevamo bisogno di qualcosa di nuovo. Betty Swanwick è una pittrice che conoscemmo casualmente a una mostra. È una simpatica signora di cinquant'anni che vive a Greenwich. L'averla incontrata la prima volta è stato come entrare nel mondo di Lewis Carroll. Inizialmente non aveva intenzione di dipingere per un gruppo rock, ma dopo aver ascoltato la nostra musica ha accettato. » (Peter Gabriel).

I Know Whatl Like è il brano che illustra il disegno della copertina. Qui il protagonista si identifica con una falciatrice. Curiosa parodia di quel mondo che nel suo processo di modernizzazione ha come ricatturato la sensibilità pittoresca del tardo illuminismo: l'inventività coercitiva di quei "parrucchieri della natura' ' che erano i disegnatori di parchi come Humphrey Repton e Capability Brown (un 'sarto del paesaggio', come venne definito dai suoi contemporanei — forse un riferimento involontario all'altro gruppo della Charisma?).

L'espressione più alta di quella spiritualizzazione del senso cui tende la musica dei Genesis — col suo miracoloso e vertiginoso ascendere d'immagini travolte e infuocate — si realizza nelle musicalissime cadenze di *Firth of Fifth.* Un brano dove le singole melodìe sembrano scorrere assieme al fiume di cui si parla nel testo *(Firth of Fifth* è una parafrasi di Firth

of Forth, un fiume della Scozia):

Il cammino è chiaro
Sebbene nessun occhio possa vedere
Il corso tracciato molto tempo fa.
E così con dèi e uomini
Le pecore rimangono nel loro recinto,
Sebbene molte volte abbiano visto il modo d'andarsene.
Cavalca maestoso
Passa case di uomini
Che non fanno caso oppure fissano di gioia,
Per vedere là riflessi
Gli alberi, il cielo, i lillà;
La scena di morte si stende appena sotto.
La montagna taglia fuori la città dalla vista,
Come un cancro rimosso con perizia.
Lascialo che si riveli.
Una cascata, suo madrigale.
Un mare interno, sua sinfonia.
Canzoni di ninfe.
Urgono i navigatori
Finché vengono adescati dal grido delle sirene.
Ora, mentre il fiume si dissolve nel mare,
Così Nettuno ha rivendicato un'altra anima.
E così con dèi e uomini
Le pecore rimangono entro il loro recinto,
Finché il pastore guiderà il suo gregge lontano.
Le sabbie del tempo erose dal

Fiume di costante cambiamento.

("The path is clearl Though no eyes con see / The course laid down long before. / And so with gods and men / Ths sheep remain inside their pen / Though many times they've seen the way to leave. / He rìdes majesticl Post homes of men / Who care not or graze with joy / To see reflected there / The trees, the sky, the lily fair, / The scene of death is lying just below. / The mountain cuts off the town from view, / Like a cancer growth is removed by skill. / Let it be revealed. / A waterfall, his madrigal / An inland sea, his symphony. / Undinal songs / Urge the sailors on / Till lured by the siren's cry. / Now as the river dissolves in sea / So Neptune has claimed another soul. / And so with gods and men / The sheep remain inside their pen / Until the Shepherd leads hisflock away / The sands of time were eroded by / The river of Constant change").

L'organo, il pianoforte e il moog (che fa in questo disco la sua prima apparizione) si addensano ora anche sugli elementi sussidiari e particolari; abbozzano la tela senza trascurare le parti più marginali, si effondono dappertutto e principiano lunghe rarefazioni melodiche *(Dancing with the Moonlit Knight).*

La chitarra di Steve Hackett tocca qui vertici mai tentati prima. Si concentra sulla densità del tratto e del

colore, si avventura in fluide escursioni solistiche che vanno a esaurirsi tutte nello stesso caleidoscopio. Mike Rutherford e Phil Collins dimostrano di aver acquistato una padronanza tecnica, un rigore formale e una disinvoltura strumentale mai udite prima. E poi Peter Gabriel che dà la possibilità a Phil di cantare (una palestra questa che tornerà in seguito utilissima a questo batterista-cantante come lo gnomo Wyatt) nella tenera intimità di *More Fool Me.*

In the *Battle of Epping Forest,* il brano che introduce la seconda facciata, ritorna il vociante brusio di *Get'em Out by Friday.* Rivivono le stesse voci, nuotano le medesime immagini ; un caos babelico, assordante, rabelaisiano, grottesco (il pezzo è ispirato a una cronaca giornalistica intorno a due band rivali per accaparrarsi la "protezione" dell'East-End londinese). Gabriel, novello Widsith, dà voce e corpo a tutti questi personaggi; ne cita i nomi, ne evoca le frasi, gli atti, i gesti, fino ad affrescare un ' orrenda e ironica caricatura della vita moderna (lo sfasciarsi della cultura tradizionale, l'urbanizzazione, le lotte sociali).

I "mystery plays" di *Foxtrot* e di *Nursery Cryme* lasciano qui il posto alle "moralities" (un testo più complesso, fitto di doppi sensi e di allusioni, di elaborate costruzioni) in cui la narrazione si svolge attraverso il dialogo e l'azione di astrazioni personificate. Peter Gabriel sminuzza e intreccia i vari motivi in un'unica trama per poi distruggere la stessa

continuità di questa trama e dare risalto ai singoli episodi. Sicché il mondo, inizialmente impiastricciato e confuso, per via di questi stessi episodi bloccati al vivo della costruzione fantastica, appare infine come uno spazio amorfo, stilizzato, quasi teatrale.

L'effetto cumulativo, grottesco di *The Battle of Epping Forest* si riduce e si cristallizza nel grappolo di metafore di *The Cinema Show*. Il brano è una sorta di reliquia pietrificata; l'esito di un lungo processo di sedimentazione delle allegorie, delle rappresentazioni fantastiche, dei soggetti erotico-mitologici, che avevano animato i lavori precedenti. Il carattere d'effusione diretta espresso nei versi si incontra a un realismo appassionato e cinico. La trascolorazione, il concetto, il simbolo, non restano freddi artifici inconciliabili con alcuna seria disposizione del testo; sono anzi così organici all'espressività del verso che conferiscono al canto un effetto di bruciante, spesso scomposta, liricità.

The Cinema Show è questa breve, secca storia in cui Romeo & Juliet tornano insieme, l'uno dentro l'altra, a risentire la vita come un lungo e gelido sentimento vissuto fuori dei loro corpi. Due creature inchiodate nella loro inermità che si rincorrono e si confondono come in un'avventura della mente, e che si chiudono come per un sortilegio su una conclusione beffarda, ironica, richiamando tutti i temi a un consuntivo che è poetico e irreale nello stesso tempo:

Torna dal lavoro la nostra Juliet
Sparecchia la tavola del mattino
Si spalma la pelle di deliziosi profumi
Nascondendola per attrarre.
Farò il letto,
Ha detto, ma è andata via.
Può far tardi per il cinematografo?
Romeo chiude a chiave il suo seminterrato,
E di fretta corre su per le scale.
Con la testa all'insù e la cravatta a fiorì,
Un milionario da week-end.
Farò il letto
Stasera con lei, grida.
Può fallire così armato della sua sorpresa al cioccolato?
Toma indietro nel tempo con padre Tiresias
Ascolta il vecchio che racconta di tutto quello che ha vissuto.
Sono stato ovunque, per me non c'è mistero.
Quand'ero uomo, come il mare m'infuriavo,
Quand'ero donna, come la terra diedi.
In realtà c'è più terra che mare.

("Hom efrom work our Juliet / Clears her morning meal. / She dabs her skin with pretty smells / Concealing to appeal. / I will make my bed / She said, but tumed to go. / Can she be late for the cinema show?/Romeo locks his basement fiat, / And scurries

up the stair. / With head held high and fiorai ne, / A weekend millionaire. / I will make my bed / With her tonight, he cries. / Can he fail armed with his chocolate surprise? / Take a little trip back with father Tiresias, / Listen to the old one speak o fall he has lived through. / I have crossed between the poles, for me there's no mystery. /Once a man, like the sea I raged / Once a woman, like the earth I gave. / There is in fact more earth than sea".)

Selling England by the Pound è questo macrocosmo pullulante, magico, grottesco, poeticamente felice, in cui i Genesis si sono lasciati andare come per voler deliberatamente cogliere il senso di queir affascinante mistero che si nasconde dietro le cose. È bastato gettare lo sguardo in un vuoto, cercare dentro un abisso l'altro aspetto del reale, nell'oscuro cuore delle parole, per trarre da quello sgomento il segno di una delirante, deliziosa esperienza. Peter Gabriel vi ha teso, ancora una volta, all'interno delle sue maschere: Britannia *(Dancing with the Moonlit Knight)*, il prete galeotto *(The Battle of Epping Foresi)*, come a raggrumare il significato del lavoro e del mondo che v'è dietro, attorno a illuminazioni folgoranti, a fascinazioni pittoriche.

L'agnello giace su Broadway

Parallelamente all'uscita di *Selling England by the Pound*, Tony Smith, un famoso impresario teatrale, divenne manager del gruppo. Assieme a Smith, i Genesis partirono per una lunga tournée americana (la terza), esordendo al Roxy di Hollywood per sei serate consecutive. Tra il pubblico c'era William Friedkin, il regista dell' *Esorcista,* che rimase fortemente impressionato dalle liriche e dalle rappresentazioni sceniche di Peter Gabriel.

Nel gennaio del '74 tornarono a Londra (dove suonarono per cinque sere al Drury Lane Theatre) e da

dove presero slancio per una nuova tournée europea. In giugno, dopo un quarto "tour" americano (iniziato con due date al Santa Monica Civic di Los Angeles) Peter Gabriel cedette alle insistenti offerte di William Friedkin e decise di lasciare il suo gruppo per dedicarsi alla sceneggiatura di film per il regista americano. Dopo appena un mese, Gabriel ritornò sulla sua decisione e fece rientro nei Genesis. Ma solo per un breve periodo: giusto il tempo di musicare e testamentare una sua complessa e affascinante storia: *The Lamb Lies Down on Broadway*.

«Accettammo il ritorno di Peter, ma era chiaro che da quel momento nei Genesis c'era un'irrimediabile rottura. Mike, Steve, Phil e io eravamo consapevoli che avremmo potuto scrivere un album anche senza Peter; tanto che subito dopo il suo allontanamento ci eravamo già messi al lavoro, registrando dei pezzi nostri (molti dei quali sono stati inseriti in *The Lamb Lies).»* (Tony Banks).

Le registrazioni del nuovo album si protassero a lungo: «All'inizio credevamo di poter condensare tutta la storia in 45-50 minuti, che è la durata massima di un album singolo. Ma le idee e i brani si sono moltiplicati a tal punto che alla fine abbiamo dovuto scartare molte composizioni per ridurre il tutto a un album doppio. Ci sono voluti più di quattro mesi per condurre in porto il lavoro. Abbiamo iniziato in Galles incidendo quasi tutte le basi e buona parte dei testi. Per far questo ci siamo avvalsi di uno studio mobile

dell'Island. In passato non c'eravamo mai sentiti a nostro agio nell'incidere i nostri dischi in studi di registrazione sofisticatissimi, ricolmi di strumenti e di apparecchiature tecniche. Ho sempre pensato che i Genesis abbiano dimostrato il loro valore soprattutto in concerto. È per questo motivo che abbiamo registrato *The Lamb Lies Down on Broadway* quasi in presa diretta, incidendo all'impronta una ventina di cassette (alcune parti delle quali sono interamente andate a finire nel disco). Ed è per questo motivo che l'incisione dell'album non è perfetta: abbiamo anteposto il "feeling" e l'immediatezza agli orpelli da sala d ' incisione. » (Peter Gabriel).

The Lamb Lies Down on Broadway, in assoluto una delle opere più complesse e suggestive della storia del rock, narra la surreale vicenda del ragazzo Rael (super-io critico, proiezione iperreale, dualità fantastica di Peter Gabriel?).

«Tutto è iniziato con il brano *The Lamb Lies Down on Broadway*, che avevo scritto durante la tournée americana di quell'anno. Sono impressioni di New York all'alba: gente insonnolita dopo aver trascorso la notte al cinema (vi sono cinema a New York che rimangono aperti tutta la notte e la gente ne approfitta per dormirci dentro). C'è chi rincasa dopo una notte al night club. I negozi che si aprono. I primi taxi che corrono e il nostro eroe, Rael, che sbuca fuori dal sottopassaggio della metropolitana. C'è un agnello sul marciapiede di Broadway e molta gente si domanderà

chi è e cosa ci sta a fare lì. Ma è soltanto un agnello. Mi è piaciuto vederlo lì, sul marciapiede, tra il vapore degli impianti di riscaldamento. Quando ci siamo trovati a provare il materiale per il nuovo album, ognugno di noi ha proposto le proprie idee e le proprie canzoni. Eravamo molto sospettosi nell'accettare una storia. Nessuno di noi se la sentiva di comporre un album a concetto. È difficilissimo ottenere dei buoni risultati con un "concept-album", perché spesso si scivola in una sorta di angusto e noioso cerebralismo creativo. Abbiamo optato per la mia storia di Rael perché si poteva fare con tanti singoli brani che possono essere ascoltati anche separatamente. » (Peter Gabriel).

The Lamb Lies Down on Broadway è un'insolita raffigurazione fantastica, da sogno allucinato, con volute di surreale, che discrimina tra una possibilità d'essere ancora tra le cose della vita concreta e un delirio della mente che scopre avvenimenti terribili. Qui, l'oggetto della corrosiva irrisione e del profondo sarcasmo di Gabriel diventa il suo stesso "io" (Rael?), idealizzato nella sfera dell'esemplificazione, come segno di una monade in continua lotta con la realtà, ma anche come il luogo dove si alimentano e crescono avventure fantastiche, meravigliose e imprevedibili dissociazioni. Tutto questo universo di antitesi e di trasfigurazioni, si pone in un distacco contemplante (spesso visionario) rispetto alla realtà, vista nei suoi contorni e nelle sue immagini dolenti, assurde, ma che

pure sono lo sfondo logico alla vita che scorre sotterranea e irreale.

L'immaginazione di Gabriel arriva al paradosso. La ambivalenza che ne scaturisce, il ribaltamento delle prospettive che ne nasce, rivelano lo stato di tensione continua con cui Gabriel/Rael si pone di fronte alla realtà. Tutto si trasforma, acquista un significato opposto a quello iniziale, scatena un che di terrificante, di sospeso, di allucinato che da un momento all'altro può partorire una realtà difforme e mostruosa. La stessa costruzione fantastica, quel lungo sogno vissuto a occhi aperti, tra la folla, che viene narrato in queste liriche, e lo specchio deformante di un'allegoria del mondo che ha trapassi e trascolorazioni intense *(Back in NYC, Carpet Crawl, Cuckoo Cocoon, The Colony of the Slipper Men, Anyway),* vuoti nichilisti e claustrofobia *(The Lamia, In the Cage, The Grand Parade of Life less Packaging, The Chamber of 32 Doors),* infine un tenero segnale di speranza (la conclusiva *IT*, in cui IT sta per una differente realtà: «It è qui. It è presente. It è Reale. It è Rael»).

Ma queste storie non sono altro che lo sfrangiamento, l'atomizzazione, l'episodizzazione di una storia ben più grande (una sorta di soggetto fìlmico che ha interessato di recente anche il regista Alexandre Jodorowsky) che Gabriel ha voluto inserire all'interno della copertina e dalla quale stralciamo il brano iniziale:

«Non copritemi gli occhi. Mentre scrivo voglio guardare le farfalle in scatole di vetro appese ai muri. Le persone dei miei ricordi sono appese a eventi non molto chiari, ma ne tiro fuori una osservandola mentre si disintegra, si decompone per dar corso a un'altra sorta di vita. La persona in questione è di materiale completamente decomponibile, che ritorna allo stato naturale e si chiama "Rael". Rael mi odia, io voglio bene a Rael — sì anche gli struzzi hanno dei sentimenti. Ma la nostra relazione è qualcosa con la quale entrambi stiamo imparando a vivere. A Rael piace divertirsi, a me piace una buona rima, ma non riuscirete più a vedermi direttamente — lui odia la mia presenza. Così, se la storia non funziona, sarò pronto a fare la terza persona, capite?

«La lancetta della strumentazione salta sul rosso. New York salta giù dal letto. Gli stanchi spettatori vengono pregati di lasciare il caldo di quei teatri che proiettano i film per tutta la notte. Hanno dormito durante la proiezione di quei film che altra gente sogna di poter far parte. Queste comparse volontarie disturbano l'assonnato Broadway. CAMMINA sulla destra NON CAMMINARE sulla sinistra: sul Broadway le direzioni non si vedono molto bene. Solo auto fantasma mantengono l'andatura per la prima corsa mattutina del tassista. Ma basta con queste divagazioni. Il nostro eroe sta salendo le scale della metropolitana per entrare alla luce del giorno. Sotto la sua giacchetta di pelle stringe una confezione di spray

con la quale ha lasciato il messaggio R-A-E-L a grandi lettere sui muri che portano di sotto. Forse non significherà molto per voi, ma per Rael fa parte della normale procedura che va sotto la definizione di "farsi un nome per se stesso". Quando non sei nemmeno di pura razza portoricana la vita può essere molto dura.

«Con casuali occhiate a destra e sinistra lungo la strada bagnata, controlla il movimento del vapore che esce da sotto i marciapiedi alla ricerca di un pretesto per una scazzottata. Non vedendone alcuno, procede a lunghi passi, passa la drogheria mentre la serranda viene alzata rivelando il sorriso della ragazza della reclame del dentifricio, passa la prostituta e le ragazze che rincasano dai night-clubs e passa il poliziotto Frank Leonowich (48 anni, sposato, due figli) che è fermo all'entrata del negozio di parrucchiere. Il poliziotto Leonowich guarda Rael nello stesso modo in cui altri poliziotti usualmente lo guardano e Rael riesce appena a non farsi vedere che sta nascondendo qualcosa. Nel frattempo, tra il vapore che esce sul marciapiede vede un agnello sdraiato. Questo agnello non ha proprio nulla a che fare con Rael o con nessun altro agnello — è solamente sdraiato sul Broadway. Il cielo è coperto, e mentre Rael si volta indietro, una nuvola buia sta scendendo come un pallone su Time Square. Si posa a terra e lentamente assume l'aspetto di una piatta superficie, un gigantesco schermo che solidificandosi si estende per tutta la lunghezza della 47.a strada e si innalza fino al cielo scuro. Lo schermo

avanza lentamente assorbendo tutto nel suo cammino e ciò che rimane dietro a sé è un'immagine tremolante che si screpola come fosse terracotta. I newyorkesi non sospettano nulla e procedono senza rendersi conto di cosa stia succedendo. Rael si mette a correre verso Columbus Circle. Tutte le volte che si gira a guardare, il muro avanza di un altro isolato. Proprio mentre pensa di mantenere una buona distanza tra sé e lo schermo, il vento comincia a soffiargli contro forte e freddo facendo diminuire la sua velocità. Il vento aumenta d'intensità, asciuga le strade bagnate e raccoglie la polvere gettandola sul viso di Rael. Sporcizia e polvere vengono gettate nell'aria e iniziano a posarsi sugli abiti e sulla pelle di Rael formando un solido strato di tessuto che gradualmente lo porta ad uno stato di terrificante immobilità. »

The Lamb Lies Down on Broadway è questo grande, corale, schizomorfo apologo di Peter Gabriel sulla miseria delle creature (e sulla sua miseria) nel mondo moderno. L'esercizio di una costante rivelazione di un mondo fantastico che si cela dietro gli oggetti più usurati e quotidiani. È un affresco grandioso (l'ultimo dei Genesis) in cui l'invenzione lirica e musicale cresce su se stessa con naturalezza, senza forzature, vivificata dà un impegno espressivo che non travalica l'emozione e che anzi sintetizza — proprio come un'opera in un certo senso definitiva — tutto quel fascino del metafisico, quell'inquietudine dell'immaginazione, quel visionarismo onirico che

avevano contrassegnato 1'essenza più intima dei lavori precedenti.

L'arcangelo se ne va

In novembre, parallelamente all'uscita sul mercato del doppio album *The Lamb Lies Down on Broadway,* i Genesis intrapresero un lungo "tour" mondiale per presentare al pubblico il loro ultimo parto discografico. Lo spettacolo, che ebbe ben 102 repliche, fu l'ultimo grandioso omaggio di Peter Gabriel ai suoi fans.

Sul palcoscenico ogni musicista mantiene la stessa posizione usata in passato con la sola differenza che ora ciascuno è su un palchetto di differente altezza. Al centro, sullo sfondo, c'è una grossa roccia. Due palchetti più alti degli altri s'innalzano ai lati del palcoscenico dietro Steve e Tony. Su uno di questi c'è ancora la famosa cassa di batteria che Gabriel non ha ancora abbandonato. Una rete scura nasconde gli amplificatori e dietro i cinque musicisti vi sono tre grossi schermi dove vengono continuamente proiettate diapositive a colori che illustrano la storia di Rael. Peter è al centro del palco, avvolto da una nuvola spessa e pesante. Capelli cortissimi, occhi fissi nel buio, pose minacciose: Rael in jeans e giubbotto di pelle che si dimena tra una ragnatela gigante, che corre da una parte all'altra del palco, che distrugge, che trema, che grida, che si fa largo tra un grosso tubo

di plastica per poi apparire nelle sembianze orrende e inquietanti dello Slipper Man. E poi ritorna il tema dell'ambiguità, del doppio: John e Rael: la stessa persona, una opposta all'altra. Qual'è il vero Rael? Dov'è Peter Gabriel? Dissolvenze, chiaroscuri, boati improvvisi, un raggio di luce fiammeggiante che squarcia la scena. Mentre la musica pulsa, esplode, si arresta, e poi esplode nuovamente. E Peter Gabriel, aggrappato all'asta del microfono, guarda infine verso l'alto; come per fissare e non perdere di vista quel lontano punto luminoso sul quale tra poco l'arcangelo andrà a posarsi.

Si, perché Gabriel sta per andarsene. Dopo una sola settimana di concerti aveva confidato al manager Tony Smith la sua intenzione di lasciare definitivamente i Genesis. «Peter aveva un sacco di problemi di carattere familiare. Aveva bisogno di riposo. Ma si era anche accorto che nei Genesis stava sempre più diventando la star dello spettacolo, il leader incontrastato; e non voleva nessun risentimento dal resto del gruppo. » (Tony Smith).

Nel maggio del '75, dopo un calorosissimo concerto a St. Etienne, in Francia, Peter si congedò per sempre dal suo gruppo. «C'era molta tristezza nella sua decisione. Eravamo i suoi migliori amici fin dai tempi del collegio ed era un vero peccato doverci separare anche come compositori.» (Tony Banks).

Le ragioni della sua fuoriuscita vennero raccolte in una lettera che Gabriel consegnò personalmente alla

stampa specializzata nell'agosto del '75 (in realtà la sua defezione, pur risalendo a qualche mese prima, era stata tenuta segreta per permettere al gruppo di trovare serenamente un sostituto).

The Lamb Lies Down on Broadway era stato insieme il suo ultimo album con i Genesis e il suo primo lavoro solista. Oggi Gabriel ha inciso tre dischi a suo nome (prodotti rispettivamente da Bob Ezrin, Robert Fripp e Steve Lillywhite) nei quali è facile scorgere il filo rosso che li lega a quel doppio album del '74. C'è il segno della sua maturazione. Un segno che per Gabriel si è tradotto in urbanizzazione, nel tuffo nel catino di una realtà con la quale l'artista (con le sue maschere, i suoi sdoppiamenti di persona) ha preso a confrontarsi. Rael era l'apolide, l'emarginato, il suo "io" poetico, il personaggio costruito nel momento in cui Romeo & Juliet si stavano spostando sotto il grigio di un cielo suburbano con uno spray nelle mani. E Rael rimarrà la terza persona di ogni suo disco: il soggetto della sua ricerca poetica.

Peter Gabriel ha fatto del suo privato — di questi suoi problemi d'identità, di questa sua lacerante schizofrenia — lo specchio della sua arte. Uno specchio spesso deformante, che restituisce immagini distorte, quasi surreali, ma nel quale la musica (proprio quella musica in cerca di una sua precisa sagoma) ha trovato un felicissimo approdo estetico. I Genesis rischiavano di appannare questo specchio, di renderlo inutile. Così Gabriel ha deciso di mettersi

sulla strada da solo. E questi suoi album tutti intitolati nello stesso modo, col suo nome (come a ripetere a se stesso fino all'infinito chi è, qual'è il suo vero nome), tutti raffiguranti il suo volto deformato e distorto, dimostrano come Peter creda ancora che nella ricerca di una propria identità artistica (il che vuol dire innanzitutto specificità e originalità) risiedano tutti i presupposti per continuare a fare musica.

In Gabriel musica e individuo non sono mai scissi tra loro: alla ricerca continua, straziante del proprio io, corrisponde sempre la ricerca di una musica che rappresenti l'intima chiarezza delle cose e dei sentimenti. L'instabilità è la condizione prima dell'evoluzione in arte. Questo Peter lo sa bene; ed è per questo che oggi, a distanza di molto tempo dal suo addio ai Genesis, continua a filare diritto. Ha paura di fermarsi alla stessa istantanea, di contraddire il peso e il coraggio di certe scelte, la sua mobilissima centralità nel panorama musicale di questi ultimi anni.

Una delle cose che Gabriel ripete più spesso è che solo i musicisti disposti a rischiare qualcosa in favore del nuovo sopravviveranno alla fine. È il ganglio vitale della sua musica. Ecco perché continua ad affidarsi a musicisti intelligenti (al suo "alter-ego" Robert Fripp), a dare potenti sferzate al suono di maniera — quello dei Genesis di oggi, ad esempio — all'abuso di logica e di raziocinio. La soluzione da evitare rimane quella di *The Lamb Lies Down on Broadway:* sopravvivere eroicamente allo scorrere

delle mode, quelle stesse mode di cui ha dissanguato le spirali più effîmere.

Ed è così che Peter Gabriel continua oggi a mutare se stesso — con inquietudine, a volte con disprezzo — e quando non bastano le sue vecchie maschere, allora è pronto a togliersi la pelle di dosso, a graffiarsi, come nella ' 'cover' ' del suo secondo disco.

Peter Gabriel ha lasciato i Genesis perché stava diventando il leader indiscusso della formazione; e ciò che non vuole oggi è proprio di diventare leader di se stesso. Ecco perché il personaggio Rael rimane così attuale. Ed ecco perché le sue canzoni rimangono il punto d'irradiazione della sua personalità (eccitazioni, introspezioni, paure, angosce, violenze, fiabe surreali). La sua musica beve il silenzio del nostro tempo. E la libertà del proprio linguaggio e delle proprie parole che egli rigira da tutte le parti — ma soprattutto contro se stesso — la forza di distruggersi, di mutare, con una sincerità intima e coinvolgente, sono l'atteggiamento umano più elevato. La ricchezza del suo fare musicale è una severa e intuitiva necessità: è il prezzo che si paga per sopravvivere. Costi quel che costi.

Lo stratagemma della coda

Trovare un sostituto a Peter Gabriel si rivelò ovviamente un'impresa impossibile:

«Abbiamo trascorso tutto il mese di luglio cercando

un nuovo cantante. Provini e audizioni continue. Cantanti bravi, bravissimi, alcuni anche famosi; ma nessuno che rispondesse in pieno alle nostre esigenze. Allora abbiamo deciso di cominciare ugualmente la registrazione del nuovo album. Avevamo molto materiale e una gran voglia di suonare. Mancava la voce e allora abbiamo deciso di abbozzare da soli le parti cantate. Alla fine di novembre il disco era pronto. Temevamo che l'assenza della voce lo vanificasse. Ma come in uno di quei racconti fantastici in cui il protagonista si accorge improvvisamente di aver scritto in uno stato di trance la sua vicenda, ci siamo accorti che le parti registrate da Phil allo scopo di dare una traccia vocale al disco erano perfette. È stato così che Phil è diventato il cantante dei Genesis. » (Tony Banks).

A Trick of the Tail, il nuovo disco dei Genesis senza Gabriel, uscì nel febbraio del '76, appena quattro mesi dopo il primo lavoro solista di Steve Hackett *Voyage of the Acolyte.*

Le critiche furono subito positive; la voce di Phil Collins superò ogni più rosea aspettativa: «Phil assomiglia più a Peter Gabriel che Peter a se stesso», (Tony Stratton-Smith). L'album, nella sua struttura compositiva, rappresenta in modo immediato i singoli contributi dei quattro musicisti.

«In passato, con Peter, ci riunivamo parecchio tempo prima: ognuno esponeva la sua idea e attorno ad essa nasceva tutto l'album. Questa volta, invece,

siamo arrivati in sala di registrazione con i brani che ognuno di noi aveva già realizzato. » (Mike Rutherford).

In *A Trick of the Tail* i Genesis si sono stretti attorno alla loro natura più intima e segreta. Una natura che è stata lasciata affiorare e crescere come una grande onda calda. Il gruppo ha semplicemente aspettato che le immagini e i suoni venissero fuori da soli, a costo di essere imperfetti o irregolari. Ma la cura con la quale sono stati disposti sembra alla fine richiamarsi a un ordine naturale, persino antecedente l'ispirazione. Da questi otto microcosmi sonori, i Genesis ne escono interi, senza scene né affettazioni, senza maschere o indugi retroattivi: si aprono come un guscio per lasciare intravedere i loro più intimi umori, la chiara concatenazione di pensieri profondi, il pudore genuino e delicato della loro anima. *A Trick of the Tail* è, in qualche modo, un quadro a sé stante, un libro con le pagine ingiallite, un po' vecchie e certamente a lungo percorse, sul quale i Genesis hanno annotato con infallibile memoria e con pacata serenità il senso più vero della loro personalità.

Questo disco *(Mad Man Moon, Entangled, Ripples)* ha il sospiro intimo delle parole appena dichiarate, la bruciante intensità della confessione. Ecco perché, a tratti, la stessa narrazione diventa più feroce e tormentosa. Non c'è nessuno sfondo realistico, nessuna finzione realmente oggettiva, nessuna concessione a idee che non siano prima state vagliate

con spasmodica e quasi ossessiva partecipazione.

A Trick of the Tail è questa concatenazione fitta d'immagini e di concetti, di tormenti e di disillusioni che emergono dai margini più antichi della memoria ma che risalgono vorticosamente fino a gettarsi in un futuro immanente ancor più che prossimo. E se il dubbio della propria coscienza era in passato, con Gabriel, il dubbio dell'autenticità e della sua maschera, ora la visionarietà dell'enunciazione ritrova il gusto piano della seduzione e del fascino. Proprio come la funzione dei testi, che non è più quella di illuminare, di dirigere o d'evocare ma, viziosamente e un po' controvoglia, di raccontare certe figurazioni frammentarie e appena infilate in un certo decoro formale.

Dance on a Volcano è un testo tratto da una novella di Carlos Castaneda in cui il suono di parole, invocazioni, lamentazioni, interiezioni, interrogazioni retoriche, si incatena a una musica robusta, dal tempo felino, ideale per la semplicità:

Santa Madre di Dio
Tu devi andare più velocemente per raggiungere la cima. Sporca vecchia montagna
Tutta coperta di fumo, riesce a trasformarti in pietra Così è meglio che tu adesso agisca in modo giusto È meglio che tu adesso agisca in modo giusto. Tu sei a metà strada verso l'alto e a metà strada verso il basso E il tuo passato ti sta girando attorno. Buttalo via,

non ti occorre più qui, e ricorda Non devi mai guardare indietro qualsiasi cosa tu faccia. Il migliore inizio è agire correttamente. Alla tua sinistra e alla tua destra Le croci sono verdi, le croci sono blu E i tuoi amici non ce l'hanno fatta. Fuori dalla notte e fuori dal buio Nel fuoco e nella lotta
Questa è la strada che percorrono gli eroi. Oh! Oh! Oh! Attraverso una spaccatura nella Madre Terra, Fiammeggiando calda, la roccia fusa Sprizza fuori dalla terra.
E la lava lambisce come un'amante ì tuoi stivali. Hey! Hey! Hey! Se tu non vuoi bollire ancora, M-M-Meglio incominciare a ballare V-V-Vuoi ballare con me? La musica sta suonando, le note sono giuste Metti prima il piede sinistro e muovilo alla luce. L'orlo di questa collina è l'orlo del mondo E se tu hai intenzione di attraversarlo è meglio iniziare agendo correttamente
È meglio iniziare agendo correttamente. Si dia inizio alla danza.

("Holy Mother of God/You've got to go faster than that to get to the top./Dirty old mountain/All covered in smoke, she can turn you to stone/So you better start doing it right/Better start doing it right/You're halfway up and you're halfway down./And the pack of your back is turning you around./Throw it away, you want need it up there, and remember/You don't look back whatever you do./Better start doing it right./On your left and your right/Crosses are green and

crosses are blue/ Your friends didn 't make it through. /Out of the night and out of the dark/Into the fire and into the fight/Well that's the way the heroes go. Ho!Ho!Ho!/Through a crack in Mother Earth, /Blazing hot, the molten rock/Spills out over the land./And the lava's the lover who licks your boots away. Hey! Hey! Hey!/If you don't want to boil as well,/B-B-Better start the dance/D-D-Do you want to dance with me. /The music's palying, the notes are right/Put your left foot first and move into the light. / The edge of this hill is the edge of the world/And if you're going to cross you better start doing it right/Better start doing it right./Let the dance begin").

La maliziosa bellezza di *Entangled,* dove la musica contrappunta le cadenze oniriche del testo con un passo leggero, disteso, fino a toccare nel finale punte melodrammatiche (con il mellotron che fa da coro e il synt che s'inserisce nel ruolo di soprano), o la vivacità ritmica di *Squonk* o, ancora, la sofisticata ombreggiatura melodica di *Mad Man Moon,* dove si mormora intorno a un piano flou da cui un filo di inquietudine s'insinua senza avvertimento; tutto ciò fa pensare a un tentativo di riassumere l'intensità figurativa di *Supper's Ready.* Questi brani, come quelli che seguono, non sono altro che questo raccoglimento attorno alle cose già dette, il segno di una ricerca che vuole recuperare il passato alla luce del presente. Tutto è raccolto e concentrato come per

paura che dia troppo fastidio: la sua bellezza, la sua ricerca, la sua poesia, la sua compostezza.

Ripples è il brano che più visibilmente raccoglie queste "increspature" passate. Un balzo delle immagini sotto la tenera corteccia del sogno: una creazione leggera, trasparente, i suoi capricci e le sue tenerezze, una manciata di stelle raccolte sotto il cuscino. Un'armonia sotterranea che si tuffa in questo specchio d'acqua, per dar vita ad una storia opaca e misteriosa come un dedalo di vetro opaco:

Ragazze blu arrivano di ogni tipo
Alcune sono in un modo alcune in un altro,
Hanno graziosi occhi blu.
Per un'ora un uomo può cambiare
Per un 'ora la sua faccia può sembrare strana,
Sembrare strana, sembrare strana.
Camminando verso la terra promessa
Dove il miele scorre e ti prende per mano,
Ti spinge giù sulle tue ginocchia,
Mentre sei giù in un piccolo stagno appare.
Il volto nell'acqua guarda verso l'alto,
E lei scuote la testa come per dire
Questa è l'ultima volta che sarai come adesso.
Navigano lontano, lontano
Le onde non ritornano mai.
Vanno dall'altra parte.
Navigano lontano, lontano.
Il volto che ha varato un migliaio di navi

Sta affondando in fretta, ciò che accade lo sai,
L'acqua scorre sotto,
Sembra non molto tempo fa
Che lei era la più dolce di tutte quelle che conoscevo.
Gli angeli non conoscono il suo tempo
Di chiudere il libro e declinare deliziosamente,
La storia ha trovato una coda.
Ma che stagno geloso è lei.
Il volto nell'acqua guarda verso l'alto
E lei scuote la testa come per dire
Che le ragazze blu sono tutte andate via.
Navigano lontano, lontano
Le onde non ritornano mai.
Sono andate verso l'altra sponda.
Guarda nello stagno,
Le onde non ritornano mai,
Tuffati nel fondo e risali in superficie
Per vedere dove sono andate
Oh, sono andate verso l'altra sponda.

("Bluegirls come in every size/Some are wise and some are otherwise,/ They got pretty blue eyes. /For an hour a man may change/For an hour her face looks strange,/Marching to the promise land/Where the honey flows and takes you by the hand, /Pulls you down on your knees, /While you're down a pool appears./The face in the water looks up,/And she shakes her head as if to say/That it's the last time you'll look like today./ Sail away, away. /Ripples

never come back. Gone to the other side. /Sail away, away./The face that launched a thousand ships/Is sin king fast, that happens you know,/The water gets below,/Seems not very long ago/Lovelier she was than any that I know./Angels never know its time/ To close the book and gracefully decline,/The song has found a tale./ My, what a jelous pool she is./The face in the water looks up/She shakes her head as if to say/That the bluegirls have all gone away. /Sail away, away /Ripples never come back./They've gone to the other side. /Look into the pool,/Ripples never come back,/ Dive to the bottom and go to the top/To see where they've gone/Oh, they've gone to the other side").

Così come *Ripples* è l'ennesimo brano influenzato dall'acqua (ci sarebbe tutto uno studio idropoetico da affrontare), *Los Endos* è una "cascata" di suoni: un circolo di percussioni, una batteria filtrata nel synt, lastre di metallo, un vortice di chitarre.

Los Endos, questo brano piuttosto atipico nella produzione dei Genesis, dà quasi l'impressione di voler dare all'album la struttura del "concept", con quella ripresa della parte centrale di *Dance on a Volcano*. Ma il brano svolge una funzione più vasta, perché Phil Collins, alla fine, borbotta una frase tratta da *Supper's Ready*. È la chiusura di un circolo, la quadratura del cerchio, la parola fine a un discorso intrapreso molto tempo prima e che ora, in questa specie d'implicito omaggio a Peter Gabriel, acquista

un che di definitivo, di compiuto, di estremamente leggibile.

A Trick of the Tail, allora, è un disco che apre e insieme chiude un ciclo. È il tentativo di superare le piccole sbavature del tempo, di colmare il vuoto dell'astrazione e del ricordo, di frantumare il concetto di poesia in cento schemi diversi d'analisi e di ricerca. Quello che verrà dopo non sarà altro che il fievole, autunnale segno di una delusione e di una stanchezza sempre più ingombranti: il difficile recupero di una musica che tragga ancora spunto dalla libertà del sogno, dell'evasione, della pura creazione fantastica.

L'Autunno

Nel marzo del '76, i Genesis partirono per la loro settima tournée americana debuttando a London, Ontario, in Canada.

Bill Bruford, l'ex-batterista degli Yes e dei King Crimson, venne chiamato a sostituire Phil Collins impegnato al canto. «La cosa che mi preoccupava maggiormente non era il canto, ma come tenere a bada il pubblico tra un brano e l'altro, uno dei pezzi forti di Peter. Ma ero davvero eccitato. Mi meravigliai di quanto fosse divertente cantare in prima fila. Tutto era estremamente facile. Bill era l'unico batterista col quale mi sentivo completamente a mio agio». (Phil Collins).

In giugno, dopo una felicissima tournée inglese che

si concluse con cinque concerti all'Hammersmith Odeon, Bill Bruford lasciò la formazione per dedicarsi più scrupolosamente alla sua attività di "sessionman" e al suo nuovo progetto musicale: i National Health. Collins, Hackett, Rutherford e Banks si recarono allora in Olanda dove registrarono nei Relight Studios di Hilvarenbeek il loro nuovo album: *Wind & Wuthering.*

Wind & Wuthering, che uscì nel dicembre del '76, è un collage di nove brani in cui s'avverte la forte esigenza di riaccostare la ricostruzione lirica alla realtà, di non pretendere che la memoria poetica usurpi gli spazi del vero. Ma la storia degli anni recenti soffia sulle intatte matrici del mondo sentimentale genesisiano, la cronaca prorompe sull'astoricità di certi paesaggi e di certi personaggi sottraendoli in parte all'ovatta del loro mondo ancestrale e sognante. Racconti-memorie, umori bizzarri, annotazioni linguistiche, figurazioni nostalgiche, finzioni poetiche. Gli echi, seppure non completamente decantati, di prove più mature, a suo tempo tentate con diverso piglio creativo, con diversa emozione, con più calibrata strutturazione.

Spesso il senso gratuito dell'effetto sonoro o paesaggistico o descrittivo, l'esemplificazione risolta in poche battute, la scoperta biografica che affiora ammiccante da certi brani, le sequenze degli accordi disegnate per accumulazione e poi tenute salde in pugno per attirare lo spettatore-ascoltatore verso le

soluzioni volute dai musicisti, non si fanno scoperta progressiva di una conoscenza attraverso un piano di elementi tutti distribuiti a disegnare un mosaico completo, ma diventano recupero per una narrazione di cui, in maniera spesso clamorosa, si avvertono i rintocchi del passato.

Your Own Special Way, questa delicatissima canzone d'amore, è come l'estratto di un diario intimo sul quale è stata annotata la bruciante, dolcissima emotività che aveva scaturito in passato alcune delle pagine più belle dei Genesis. Una lunga, triste canzone sentimentale; una strana vibrazione, la perfezione, il raggiungimento di una ricerca faticosa. Phil Collins digrigna i denti come dopo un combattimento, vuota in un sorso un doppio cognac, mastica lunghe frasi d'amore. Il suo è il colorato e un po' patetico sogno dell'ubriaco, di chi scuote gli occhi troppo in fretta o di chi si batte forte sul petto. La sua voce cade come un velo, la bellezza del canto attraversa una profonda linea di chitarra. Un canto esemplare, strano, interiore, con delle punte di gioco nella pronuncia che incantano i testi; una voce solitaria, densa, scarnificata. Disillusione e astuzia. Queste note sono un trepido e pacato esorcismo del passato:

Se andrai abbastanza lontano tu raggiungerai Un posto sotto il quale scorre il mare.
E vedremo la nostra ombra alta nel cielo,
Che sparisce nella notte.
Ho navigato intorno al mondo per sette anni,
Piangendo ho lasciato alle spalle tutto ciò che amo.
Non vuoi venire qui, dovunque tu sia,
Sono stato da solo abbastanza.
Tu, tu hai il tuo modo speciale
Di tenermi per mano, tenendola molto lontana dall'acqua,
Non lasciarla mai andare, oh no, no, no.
Tu, tu hai il tuo modo speciale
Di voltare il mondo così che sia verso
La strada che sto percorrendo,
Non fermarti mai, mai.
Chi ha visto il vento né tu né io,
Ma quando la nave parte e s'allontana.
Fra te e me io non credo veramente
Che lei sappia dove sta andando, per niente.
Tu, tu hai il tuo modo speciale
Diportarmi due volte intorno al mondo
Mai così vicino a casa come quel giorno,
Il giorno in cui partii.
Tu, tu hai il tuo modo speciale
Di prendermi la mano e tenerla lontano dall'acqua,
Non lasciarla mai andare, no, no, no.
Che cosa significano i sogni, notte dopo notte.

L'uomo nella luce accecante della luna.
Non vuoi venire chiunque tu sia,
Tu mi hai seguito abbastanza.
Tu, tu hai il tuo modo speciale
Di tenermi la mano, non lasciarla mai andare.
Tu, tu hai il tuo modo speciale
Di voltare il mondo così che esso sia
Verso la strada che sto percorrendo. Non lasciarmi,
Non lasciarmi mai.

("Go far enough and you will reach/A place where the sea runs underneath./And we'll see our shadow, high in the sky, /Dying away in the night,/'ve sailed the world for seven years, /And left all I love behind in tears./Won'tyou come here, where very ou are / Fve been alone long enough./You, you have your own special way/ Of holding my hand keep it way 'bove the water,/Don't ever let go — Oh no, no, no!/You, you have your own special way /Of turning the world so it'sfacing/ The way, that I'm going, don't every jDon't ever stop./Whose seen the wind not you or I, /But when the ship moves she's passing by,/ Between you and me I really don't think,/She knows where she's going at all./You, you have your own special way/Of carrying me twice round the world/ Never closer to home than the day,/The day I started./You, you have your own special way/Hold onto my hand keep it way 'bove the water,/ Don't ever let go-no, no, no. /What mean the dreams, night afternight./ The man in the

moons'a blinding light./Won'tyou come out whoever you are,/You've followed me quiet long enough./You, you have your own special way/Of holding my hand, don't ever let go./You, you have own special way/Of turning the world so it's facing/The way that I'm going, don't ever, /Don't ever leave me. ")

A volte è ancora tentata la via del sogno, della fantasia, del soprannaturale, o ancora della liberazione dalle strette della realtà (dove molto spesso si intravede la macchinazione, il progetto, la letteratura).

Altre volte, invece, i temi centrali della narrazione e della musica sono come diluiti, sminuzzati, frantumati da una provvisorietà che ha barlumi e accensioni folgoranti. Sono le due coscienze dei Genesis, il passato e il presente, la coscienza inquieta che si autocritica e quella narcisistica che si esalta, che si cerca e che poi si distrugge. Questa sbriciolatura delle intenzioni, e delle tensioni, è, forse, un atto di simpatia, di adesione al proprio stato attuale. Ma è, soprattutto, la masticatura del tempo: sciami di attimi, pulviscolo di sensazioni e, ancora, ricordi che s'intrecciano l'uno con l'altro, nascono l'uno dall'altro e uno nell'altro muoiono senza lasciare traccia. È come una lunga vita, un profondo brivido d'ispirazione, che qualcuno ricordi al limite estremo della vecchiaia: una vita di cui si percepiscono le forme attraverso bagliori, illuminazioni, luci confuse, specchi opachi, piccoli strappi della fantasia. Per

questo motivo, sotto la musica corre un brusio continuo di voci lontane, di luci e di colori che variano come seguendo il tremolio di un pennello, di suoni luminosi filtrati come una chioma sollevata da un pettine controluce.

In *Eleventh Earl of Mar e One for the Vine*, la scrittura non è più narrazione, secondo l'intenzione tradizionale (quella di *Foxtrot* ad esempio), ma non è ancora la dissoluzione completa del racconto, con tutti i suoi impegni retorici e strutturali, tecnici e musicali. Sono motivi inconsci, figurazioni imponderate, suoni ormai di maniera, che gravitano intorno alle vecchie metafore medioevali o metafisiche senza avere il coraggio di posarvisi. Si potrebbe insistere ancora molto su questa caduta (dettata certamente da un incontrollato quanto cosciente cedimento creativo) in una prosa musicale e testuale rinsecchita e sterile — goffamente controbilanciata da effetti di tastiera e di chitarra ridondanti — se questo non comportasse il rischio di un'ennesima vacua dissertazione sugli intenti "canzonettistici" dei nuovi Genesis.

La mancanza di un assetto compositivo unitario venuto a mancare dopo la partenza di Gabriel, ha costretto i Genesis a un difficile lavoro di rappezzamento e di sintesi. *Afterglow,* il brano di Tony Banks che conclude l'album, testimonia e insieme si interroga su questa difficoltà di affidare alla musica il senso più liberato e genuino della propria ispirazione. Il pezzo è l'ennesimo, vibrante esempio di

bravura e di sensibilità pittorica. Nella sua struttura squamata, frammentaria, appena adombrata, si evocano presenze-assenze, si appuntano poesie di matita, si riflettono giochi di specchi.

Ma su tutto domina il disagio, la tristezza autunnale (proprio come suggerisce la copertina) di una natura musicale che stenta a rimarginare i contorni della propria esistenza, che si affanna nel restauro dei vecchi dettagli o che, infine, si innalza sulla punta dei piedi nel tentativo di scorgere (ma invano) quello che si cela dietro le ingombranti modulazioni del presente:

Come la polvere che si posa intorno a me,
Devo trovare una casa nuova.
Le case e le strade che una volta mi davano rifugio,
Sono tutt'uno per me ora.
Ma io, io vorrei cercare ovunque
Solo per sentire la tua chiamata,
E camminare su strade più sconosciute di questa
In un modo che prima conoscevo.
Mi manchi di più.
Più del sole che si riflette sul mio cuscino,
Portando il calore di una nuova vita.
E i suoni che echeggiavano intorno a me,
Di cui ho avuto una breve visione nella notte.
Ma ora, ora ho perso tutto.
Ti dò la mia anima.
Il significato di tutto quello in cui ho creduto prima
Mi sfugge in questo mondo di nessuno, di niente, di

nessuno.
E vorrei cercare ovunque solo
Per sentire la tua chiamata,
E camminare su strade più sconosciute di questa
In un mondo che conoscevo prima.
Perché ora ho perso tutto,
Ti dò la mia anima.
Il significato di tutto ciò in cui credevo prima
Mi sfugge in questo mondo di nessuno,
Mi manchi di più.

("Like the dust that settles all around me / I must find a new home./The ways and holes that used to give me shelter/Are ali as one to me now./ But I, I would search everywhere/Just to hear your call, /And walk upon stranger roads than this one/In a world I used to know before. /I miss you more./Than the sun reflectìng off my pillow/Bringing the warmth of new life. /And the sounds that echoed all around me, /It caught a glimpse of in the night.(But now, now I've lost everything,/! give to you my soul. / The meaning ofall that I believed before/Escapes me in this world of none, nothing, no one./And I would search every where/Just to hear your call, /And walk upon stranger roads than this one/In a world I used to knowbefore./For now I've lost everything, /I give to you my soul./The meaning of all that I believed before/Escapes me in this world of none, /I miss you more.").

Wind & Wuthering è questo album che ricalca strade già battute, che mette a nudo incertezze, ambiguità, la faticosa rincorsa verso un suono che sia insieme nostalgia e modernità. Un quadro disomogeneo, tutto preso nel ricalco di una minuta e quasi misteriosa memoria di una creatività lucente e felice; recinto in quel cerchio magico di uno stato di grazia dal quale i suoni escono come avvolti in un flusso dal quale la discontinuità delle sporgenze memoriali è saldata dal basso continuo della mutata coscienza che silenziosamente le collega.

Un album crepuscolare, pastellato, appena illuminato da una luce tenue dentro la quale il suono s'interroga e si contraddice come per dimostrare la riluttanza a riprodurre unicamente la propria esperienza, a misurarsi ostinatamente e soltanto col proprio passato. Una composta e sorvegliata amministrazione degli sforzi creativi, una calcolata immediatezza, l'esigenza di esporsi e di assumere il maggior numero di rischi possibile è ciò che lo anima.

IN BRASIL
NO PROBLEMA

\

... E poi rimasero in tre

Il 1977 si aprì con l'inizio di una lunghissima tournée internazionale che vide i Genesis impegnati per oltre sei mesi in USA, Canada, Brasile, Europa (il 1° febbraio era uscito il film *Genesis in Concert*, presentato all'ABC Cinema di Shaftesbury Avenue, Londra, davanti a un pubblico di celebrità). Alla batteria era stato chiamato Chester Thompson, un musicista di colore, nativo di Baltimora, che aveva precedentemente suonato con Frank Zappa, i Weather Report e le Pointer Sisters.

In giugno, dopo tre concerti "sold-out" all'Earls Court, Steve Hackett decise di lasciare il gruppo. «Steve se ne è andato perché non era contento, si sentiva soffocato perché non gli si lasciava spazio sui nostri albums. Voleva suonare di più. Ma nessuno, nei Genesis, ha il diritto di dire: "Beh, sentite vorrei mettere ancora tre delle mie canzoni." Il nostro sistema è stato sempre molto democratico. Sui nostri dischi inseriamo solo i brani migliori.» (Mike Rutherford).

La notizia della defezione di Steve — secondo una prassi ormai consueta — venne annunciata solo in ottobre, in coincidenza con l'uscita del doppio album "live" registrato nel '76 e nel '77 a Parigi.

Seconds Out è un album come il suo titolo *(Fuori i secondi).* È l'ultima, eccitante passata di spugna su un

gruppo che si accinge a concludere un lungo periodo fortunato e a principiarne un altro su tutt'altre basi. Per questo motivo, questo doppio "live" raccoglie e consegna alcune delle pagine più belle scritte in passato.

C'è un'intera facciata consacrata alla *Supper's Ready* di *Foxtrot,* la parte conclusiva di *The Musical Box,* e ancora *The Cinema Show, Firth of Fifht e I Know What I Like* da *Selling England by the Pound; The Carpet Crawl* e *The Lamb Lies Down on Broadway* da *The Lamb Lies; Squonk, Robbery, Assault & Battery, Dance on a Volcano* e *Los Endos* da *A Trick of the Tail; Afterglow* da *Wind & Wutherìng.* Precisione, pulizia, disillusione, verifica, stravaganza, illuminazione.

Seconds Out è questo album effervescente e un po' camaleontico che accende la rievocazione artistica rispetto all'impassibilità delle cose e degli eventi. I suoi fogli musicali, ora densi ora appena tracciati, si accendono in continue scintille di memoria che brillano e scivolano, l'una nell'altra, suscitate da infinite "madeleines". Un gesto minimo, un sorriso, un moto d'affetto, una semplice nota, la presenza di un vecchio personaggio o di un sogno. Un flusso nel quale è difficile trascinarsi via senza ripercorrerlo fino alla fonte, a *Supper's Ready,* a *Musical Box,* a tutto questo glorioso passato al quale i Genesis si sono trepidamente accostati per un'ultima volta.

Seconds Out uscì sul mercato nell'ottobre del '77, in

concomitanza con l'inizio delle "session" per il nuovo album.

...And Then There Where Three, registrato come l'album precedente ai Relight Studios di Hilvarenbeek in Olanda, uscì nel marzo del '78. Anche qui il titolo è estremamente significativo: i Genesis sono rimasti in tre. Le numerosissime audizioni per un bassista-chitarrista non hanno sortito alcun effetto; preferiscono così rimanere stretti attorno a quel nucleo originario che il tempo ha come logorato e ischeletrito, fare riferimento soltanto e unicamente alla propria creatività, a costo di consumare se stessi e la propria immagine fino alla più profonda radice.

Mike Rutherford, Phil Collins e Tony Banks incarnano lo spirito dei Genesis, musicalmente, fisicamente, tecnicamente. Inglesi fino alla punta dei capelli, direttamente usciti da un'illustrazione per un romanzo di Dickens periodo *Pickwick.* Personaggi che in un altro mondo e in un'altra epoca sarebbero stati forse truculenti. Ma con distinzione, con garbo. Un capriccio del tempo. Ma bisogna pure che vi si adeguino. E allora truccano un po' i loro personaggi, la loro musica. Meccanismi moderni: laser, specchi, suoni a centinaia di watt. E loro lo fanno con serietà. Con quel pizzico di malizia nell'angolo degli occhi, perché si sappia che un sottile "humour" da esteti si nasconde nel cuore delle loro canzoni.

In *...And Then There Were Three,* i tre musicisti sembrano più preoccuparsi dello spirito che

dell'anima, privi di quegli elementi e di quei retaggi culturali che ne avevano inghirlandato il volto negli anni passati. Il verso sciatto e stringato delle liriche, quel realismo quotidiano che non trovava spazio nella sfera celeste dell'Arcangelo, ora si fonde con temi fiabeschi colmi di nostalgia, per dare vita a un assieme piuttosto ibrido di tratti e a una specie d'immagini logorate dal tempo e dall'infinito amore col quale le accoglievamo una volta. Il tessuto sonoro, disincantato, smozzicato, ridotto in rifrazioni scomposte, resta imbrigliato in una monotonia di fondo sorprendente.

È addirittura smagliato e contraddetto da quegli attimi di passato come *Many Too Many* o *Snowbound.* La batteria di Phil Collins, elementarizzata e come timorosa di avventurarsi in scansioni più audaci, offre uno scialbo contrappunto ritmico; le tastiere di Tony Banks insistono sui quarti e sugli ottavi di tono con una perizia vuota e regressiva; la chitarra di Mike Rutherford rimane incollata a un suono trascolorito e di maniera. Ecco, se i precedenti lavori dei Genesis, quelli con Gabriel soprattutto, erano stati dei grandi affreschi dipinti a più mani, questo ...*And Then There Were Three* si appunta a dei piccoli quadretti, a delle indecifrabili schegge di anima, a un'ispirazione disomogenea e impersonale.

Mancano completamente le grandi costruzioni-figurazioni del passato, l'accordo delle liriche con i suoni, la stretta adiacenza tra gesto e creazione. Tutto

viene sacrificato negli spazi teneramente angusti della canzone, deliberatamente, con ostinazione: «Le canzoni sono ora molto brevi. L'abbiamo fatto volutamente per guadagnare sulla varietà. In ogni caso ci sarebbe ancora facile scrivere dei brani molto più lunghi. Ma allora nessun album potrebbe contenere tutto ciò che componiamo.» (Mike Rutherford).

È l'alibi di una coscienza creativa inferma che ancora una volta si scusa e s'interroga assieme, che è presa da dubbi insormontabili, che cerca disperatamente dei nuovi spiragli di luce, che si confronta con le cose che la circondano come a trovare un segnale rinfrancante. Come nel testo dell'iniziale *Down and Out:*

È bello essere qui! Come state?
Trova il mio bagaglio, ragazzo! Dov'è la mia stanza?
Devo sedermi per telefonare, questo è il mio gioco.
Mantieni la pressione in tutti i modi!
Non voglio perdere tempo
Ma nessuno di noi sta diventando più giovane
C'è gente fuori di qui che vorrebbe prendere il vostro posto
Una tattica più commerciale! Un volto più fresco!
Ho bisogno di farmi una doccia e di fare un sonnellino
Ci troveremo al bar, dobbiamo parlare.
C'è molto da fare, c'è molto da dire.
E c'è qualcosa che devo dirvi oggi.
Voi e io insieme conosciamo il motivo,

Non potete continuare per sempre.
Così mi dispiace dovervi dire ora
Che da questo momento in poi
Ve ne starete per conto vostro!
Io non parlo nascondendomi ma guardando fisso negli occhi.
Se siete lenti vi sorpasseranno,
State dritti e guardateli cadere.
La strada che io percorro è dritta ed io guardo fisso negli occhi.
Ma mostratemi soltanto la via d'uscita, mostratemi chi potrebbe
farlo meglio.
Le bevande vanno a mio carico, siate miei ospiti.
Fumate un sigaro? Prendete il migliore.
Non scommettete prò o contro, possiamo accordarci.
Mettetelo in tasca, che cosa provate?
Sono così felice ora che è finita, ora che voi sapete,
Ma sto solo seguendo gli ordini.
E guardando da quassù in basso verso di voi
Voi dovete affondare o nuotare, andatevene!
Io non parlo nascondendomi, ma guardando fisso negli occhi.
Se siete lenti vi sorpasseranno.
State dritti e guardateli cadere.
La strada che io percorro è dritta e io guardo fisso negli occhi.
Ma mostratemi soltanto la via d'uscita, mostratemi
chi potrebbe
farlo meglio.

("It's good to be here! How've you been?/Check my bags boy! Where's my room?/Gotta sit on the phone, that's my game,/ keep up the pressure all the way./ I don 't want to beat about the bush/But none ofus are getting any younger./There's people out there who could take your place./A more commercial view! A frescher face!/I need a shower, take a nap/I'll meet you in the bar, we must have a rap. /there's a lot on the line, a lot to say./And there's something /must tell you today./You and I both knew the score, /You can't go on like this forever./So it's with regret I tell you now/That from this moment on /you're on your own.'/I don't talk round corners, tight between the eyes./If you're slow they'll run post you,/ Stand tall see them falling over. /I walk a straight line, right between the eyes. /Butjust show me the dooc, show me someone who'll do it better. / The drink are on me, be my guest. /Smoke a cigar? Take the best. /Don't hedge your bets, we can make a deal/got it in your pocket, how do you feel?/So glad that's over, now you know/But I'm only acting under orders. /And looking down on you from way up here./You've gotta sink or swìm, get off the floor!/I don't talk round corners, right between the eyes./If you're slow they'll run post you./Stand tall, see them falling over, / I walk a straight line, right between the eyes. / But just show me the door, show me someone who'll do it better. ").

La ripetizione di certe figure retoriche, di costruzioni musicali piene di un virtuosismo fine a se stesso, di un suono cocciutamente patinato, sottolineano l'impressione di un gruppo che ascolta se stesso, di un artificio perpetrato ai danni di un benevolo auditorio, degli estimatori e dei fans più accaniti.

I temi stessi — annotati con distacco, frettolosamente, quasi volontariamente fermati in una successione cronologica *(Down and Out* che segue idealmente la conclusiva *Afterglow* dell'album precedente, il finale rassicurante di *Follow You, Follow Me)* — testimoniano la presenza di una crisi d'adattamento.

Undertow, Deep in the Motherlode, The Lady Lies, Say It's Alright Joe, pur nella consueta lievità e freschezza del tratto, misurano il rapporto tra un'antica regalità storica e un presente dissipato in gretto abbandono e in squallida indifferenza.

.. .*And Then There Were Three* è un album che chiude ogni legame col passato, con tutte quelle figure suggestive che limpidamente e splendidamente avevano offerto i Genesis degli anni d'esordio (là dove appunto anche la confessione era invenzione, tratto espressivo di una natura mascherata, ambivalente, teatrale). Il periodo che *Wind & Wuthering* aveva lambito e che qui si apre definitivamente (con un po' di tristezza crepuscolare suggerirebbe la copertina), è

un periodo che potrà apparire a molti indicativo di un ripiegamento splendido e avvincente verso una natura più umana, ma che in realtà nasconde l'usura di un fare creativo e l'ingenuo innalzarsi della meccanicità e dell'artificio.

La maturità che ora si cela dietro questi "nuovi" Genesis, è una maturità che soffoca e dissipa altrove (nei vari discorsi solistici soprattutto) le spinte più scintillanti dell'invenzione e che, quasi per un'associazione mentale involontaria, fa come invocare quell'altro tipo di maturità (che fu consapevolezza dei limiti raggiunti) che portò i King Crimson a *Red* e, più tardi, i Van Der Graaf a *Vital.*

Duke

Dopo una sospensione di circa otto mesi, i Genesis tornarono in America nel marzo del '78 (proprio in concomitanza con l'uscita di.. .*And Then There Were Threé)* perun grandioso "tour" promozionale. Uno scherzetto da 25 mila sterline al giorno, con un palco affollato da laser, specchi, effetti speciali, montagne d'amplificatori e di strumenti, la cui sola collocazione comportava qualcosa come otto ore di lavoro giornaliero.

Accanto al batterista Chester Thompson, come ospite del "tour" venne schierato il chitarrista-bassista americano Daryl Stuermer (ex collaboratore di George Duke e di Jean-Luc Ponty). «Chester e Daryl

sono molto bravi sulla scena. La loro tecnica strumentale è ottima, ma musicalmente sono molto lontani da noi. Provengono da questa specie di nuovo idioma, il jazz-rock, che non è proprio il genere che preferiamo. Sarebbe molto duro lavorare con loro in studio, ma sulla scena tutto è più facile perché si suonano soltanto pezzi già scritti. Vi inseriscono chiaramente il loro "feeling", le loro idee: ma suonano soltanto delle melodie che noi abbiamo già composto e loro devono solo accontentarsi di recitare la loro parte. Daryl è più che altro un chitarrista. La prima volta che ha toccato un basso è stato con noi. Ma a causa di questa storia del jazz non arriverei a suonare in studio con lui. Le mie preferenze vanno piuttosto verso le melodie; ma in un certo senso è molto eccitante suonare con questi due musicisti che hanno un background completamente diverso dal nostro. » (Mike Rutherford).

L'anno seguente l'attività dei Genesis si fermò per un lungo periodo di tempo. Ma non così quella dei suoi musicisti. Phil Collins tornò a suonare con i Brand X, il gruppo di jazz-rock che aveva costituito nel '75 assieme a Percy Jones, Robin Lumley, John Goodsal e Morris Pert; Tony Banks e Mike Rutherford incisero le loro prime prove solistiche: *A Curious Feeling* e *Smallcreep 's Day.*

«Non possiamo permetterci di registrare degli albums solistici senza mettere a freno l'attività del gruppo. È una cosa che prende più tempo che a

concepire un disco della band. Registrare un album solo non significa che nei Genesis si stia vivendo una crisi di relazioni interpersonali o uno scadimento creativo. Cerchiamo semplicemente di produrre degli albums solistici per dimostrare che ne siamo capaci. All'inizio questi progetti dovevano restare secondari rispetto ai Genesis; poi Phil Collins s'è ritrovato con l'istanza di divorzio e quella è diventata la sua principale occupazione. Allora, piuttosto che perdere il nostro tempo, aspettare cioè la risoluzione dei problemi di Phil, io e Mike abbiamo registrato i nostri dischi. I Genesis sono sempre stati un gruppo di compositori. Non c'è mai stata una crisi d'identità. Abbiamo sempre composto più materiale di quanto ne potessimo registrare col gruppo. Questa è stata la prima ragione che mi ha spinto a registrare *A Curious Feeling.* E poi Peter e Steve se ne sono andati per mettersi per proprio conto, e forse io e Mike ci siamo sentiti un po' gelosi e abbiamo voluto provare a noi stessi di essere capaci di fare altrettanto. Infine credo ci sia il desiderio di non lasciare che le nostre carriere di compositori siano consacrate esclusivamente ai Genesis. Personalmente vorrei poter comporre per altri artisti, e per essere credibile bisogna che cominci facendo vedere cosa sono in grado di fare fuori del quadro del gruppo. » (Tony Banks).

Comunque, nel marzo dell'80, a pochi mesi dall'uscita di *Do They Hurt* dei Brand X, di *A Curious Feeling* di Tony Banks e di *Small creep's Day* di Mike

Rutherford, uscì il decimo album di studio dei Genesis: *Duke*.

In questo lavoro i Genesis sembrano soppesare i pericoli che minacciano i gruppi all'apice della loro maturità (routine, abitudine, impoverimento creativo). Dopo il lungo silenzio che era seguito a *Relayer* o a *The Dark Side of the Moon*, gli Yes e i Pink Floyd avevano fatto un passo indietro pubblicando dischi inciviliti, privi di sostanza e noiosi. Nella stessa circostanza i Genesis fanno un passo avanti rimettendosi in carreggiata e insieme allontanandosi sensibilmente da quest'aura "babacool" che stava per sommergerli completamente. Più che mettere il gruppo in pericolo, le defezioni successive di Peter Gabriel e di Steve Hackett e le recenti crisi, anziché dissolvere la loro creatività l'hanno fatta concentrare, ridefinire ed espandere. *Duke* è una nuova tappa di questo triplo movimento.

Ma c'è stata veramente una crisi? No, se si vuole parlare di dissensi tra i singoli membri (quale che ne sia la natura: psicologica, economica o musicale). Sì, se evoca il necessario impatto sul gruppo di una crisi individuale come quella matrimoniale di Phil Collins. Ed è stata proprio questa crisi che ha conferito a *Duke* la sua unità narrativa e ispirativa. Su 12 titoli, una decina la evocano e di questi 6 o 7 le sembrano consacrati. Un nuovo, atipico genere di "concept album". Prova ne è che la maggior parte dei brani sono collegati tra loro e che altri hanno un rapporto

diretto col titolo dell'album.

E lo stesso tema sotto due forme differenti: *Behind the Lines* che introduce e *Duke's End* che conclude l'opera. Nella parola è la stessa chiave che l'apre *(Guide Vocal)* e che la chiude (la ripresa di *Guide Vocal* al centro di *Duke's End).* D'accordo; questa ripresa alla fine del disco del tema iniziale l'avevamo già incontrata con *Dance on a Volcano* e *Los Endos,* senza per questo fare di *A Trick of a Tail* un "concept album". E poi si può notare che pezzi come *Duchess* (malgrado il titolo), *Man of Our Time* e *Misunderstanding* non hanno molto a che vedere col tema princi pale del disco se questo lo si riduce alla sua espressione più concreta: il divorzio di Phil Collins.

Ma non bisogna credere che, alla maniera di un Marvin Gaye, Collins faccia la relazione più o meno fedele delle sue vicissitudini coniugali. Phil sa benissimo che su questo c'è poco da dire (ci ritornerà semmai più tardi nello scarico psicologico del suo primo album solo *Face Value).* Gli avvenimenti non sono trasmissibili, si possono solo evocare i sentimenti che essi creano, le riflessioni che suscitano.

Duke è un album di disperazione, di solitudine e di furore. Ed è questo il suo vero "concept". Curioso miscùglio di emozioni. Qualcosa di paragonabile a *The Lamb Lies Down on Broadway,* l'unico album dei Genesis che possa essere accostato a *Duke* per la sua durezza e il suo vigore. È per questo tema della

disillusione e della solitudine — più che per la connotazione un po' artificiale del suo titolo — che un pezzo come *Duchess* reintegra il "concept" proprio come *Misunderstanding.* Quanto alla chiave di cui si faceva accenno sopra, non è solo un'immagine; perché se *Duke* è un album a chiave, se questa chiave è il divorzio di Phil Collins, ciò che permette di comprendere il filo conduttore dell'album sono le liriche di *Guide Vocal:*

Sono io quello che ti ha guidato così lontano,
Tutto ciò che sai e tutto ciò che provi.
Nessuno deve sapere il mio nome
Poiché nessuno capirebbe,
E tu uccidi ciò che temi.
Ti chiamo perché devo partire,
Rimani per conto tuo fino alla fine.
C'era una scelta, ma adesso non c'è più,
Ti dissi che non avresti capito.
Prendi ciò che ti appartiene e sii dannata.

("I am the one who guided you this far /All you know and all you feel./ Nobody must know my name/For nobody would understand, /And you kill what you fear./leali you for must leave/You're on your own until the end./There was a choice but now it's gone,/I said you wouldn't understand, / Take what's yours and be damned' ').

Sono le parole più intellegibili di un album del

quale la produzione s'è ingegnata a confondere le piste. E non è certamente per un caso. Qui c'è tutto; l'incomprensione del mondo, l'immobilità, la solitudine, le sordide trattative, la ricerca di una scappatoia, la demolizione di *Please Don't Ask* («Forse potremmo ritentare, forse potrebbe funzionare questa volta. Mi ricordo quando era facile dire ti amo. Ma le cose sono cambiate da allora, ora non posso dire veramente se ti amo ancora. Ma posso provare. So che i ragazzi stanno bene, sei una brava madre. Ma mi manca mio figlio, spero sia buono come un angelo»).

Sull'autore dei testi la copertina resta muta, ma tutto porta a credere che Phil Collins vi entri in buona parte per la profondità delle implicazioni, ma anche per quei giochi di parole che, più dell'humour, sono segno d'angoscia.

Duke non è un "concept-album" nel senso classico del termine: non si racconta nessuna storia, non si esegue nessuna recita. Ma come tutti i dischi dei Genesis è un mosaico di sensazioni e di emozioni (qui unificate dal collegamento a uno stesso evento traumatico) rigorosamente ordinate come un poema sinfonico, un poema in cui l'elegia di un amore perduto batte incessantemente sulle corde del sentimento.

Ma *Duke* è, soprattutto, un disco rock. Gli ultimi tre albums dei Genesis erano delle raccolte di canzoni curate meticolosamente. *Duke* è il più diretto, il più

spontaneo, il più "hard" dei dischi del gruppo dopo le lunghe spiagge strumentali e i ritmi coinvolgenti di *The Lamb Lies Down on Broadway*. E anche se il collage non si articola così bene, anche se l'insieme non è strutturato con un senso così acuto del dramma, tutto sembra, alla fine, ritornare nell'alveo di una desolata, struggente nitidezza lirica.

Tre strumentali: uno vero, *Duke's Travet* (bisogna sapere che cercando una soluzione al suo problema familiare, Phil è andato per un po' a vivere con sua moglie a Vancouver... da lì a pensare che sia lui il "Duca" della favola) e due falsi: la lunga introduzione dell'album che sfocia sul cantato di *Behind the Lines* e la sua ripresa nella conclusiva *Duke's End.*

Un suono diretto, enorme e vago insieme, che privilegia stranamente la ritmica a scapito delle parti vocali. I brevi momenti di calma *(Guide Vocal, Heathaze, Alone Tonight, Please Don't Ask)* sono come annegati nell'irrompere della ritmica. E per la prima volta si può ballare sulla musica dei Genesis: su *Turn It On Again* e la sua urgenza molto nouvelle vague, su *Misunderstanding,* 1' "hit" potenziale dell'album con i suoi "backing-vocals" alla 10cc, sulla curiosità timbrica di *Man of Our Times* o sui ritmi esotici di *Duchess.* Infine la copertina di Lionel *Albert* Koechlin rinnova completamente lo stile figurativo dei Genesis con dei tratti delicatamente naif.

Duke è tutto questo e molte altre cose insieme. È il punto di raccordo di quella diffusione creativa

conseguente all'esperienza solistica dei suoi musicisti, il prodotto di tre personalità piene, inconseguenti, contraddittorie, come voi e me, l'inizio di un nuovo corso che il tempo farà conoscere e amare. Incoscientemente. Un po' controvoglia. Come sempre.

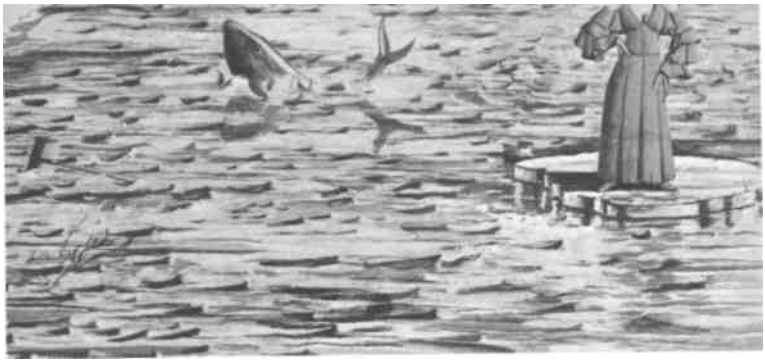
«... Credo che tutti quei cambiamenti sulla scena rock non esistano; è solo un fatto di stampa. Bisogna pure che si scriva qualcosa, d'accordo. Ma tutto questo non toglie che .. .*And Then There Were Three* e *Duke* abbiano venduto il doppio di qualsiasi altro nostro disco. È perché c'è sempre qualcuno che ha voglia di ascoltare una musica più complessa e sofisticata di quella offerta dai "Top 30", nonostante quest'ultima sia notevolmente migliorata.

«Con gli albums, l'offerta è stata sempre più diversificata; si trovano sempre delle forme, dei brani più sottili e sofisticati accanto ad altri più semplici. Non credo che questo sia cambiato molto. Invece, nelle classifiche, prima era molto raro trovare un successo di qualità come un *I'm Not In Love* dei l0cc. Oggi, alcuni musicisti che io ammiro molto entrano nei "Top 30" con pezzi molto difficili e una musica eccellente. Comunque non è che noi siamo molto qualificati per parlare di mode: non abbiamo mai fatto parte di nessun movimento, non siamo mai stati "alla moda"; siamo sempre rimasti al di fuori di questo tipo di preoccupazioni. Quando abbiamo iniziato, in Inghilterra c'era il "blues boom"; noi non avevamo niente in comune con il blues, ma questo non ci ha

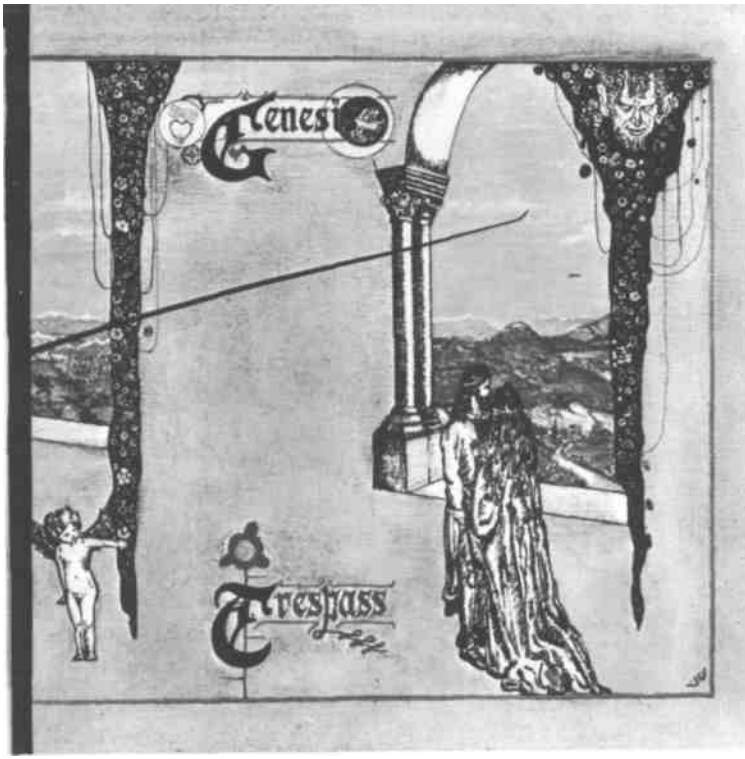
impedito di avere successo. Anche dopo abbiamo attraversato tranquillamente tutte le correnti. Forse il nostro successo è dovuto al fatto che ci siamo sempre e soltanto occupati di musica. Salvo forse nel periodo in cui Peter si mascherava, non abbiamo mai avuto, e meno che mai in Inghilterra, il minimo sostegno della stampa, non abbiamo mai avuto un "gimmick" particolare, non abbiamo mai avuto delle esotiche ragazze come Rod Stewart. Non c'è niente da dire su di noi. Siamo solo dei musicisti che fanno musica per un pubblico a cui questa musica interessa più di tante altre cose. Abbiamo costruito lentamente la nostra carriera con molta costanza e lealtà, e questo è servito a metterci al riparo dalle intemperie della moda. Non so se questo durerà all'infinito, ma per ora è così. Alcuni hanno un successo temporaneo per un pezzo, per un disco colorato, per una promozione massiccia; ma per durare bisogna offrire qualcosa di più profondo, di più serio. Per qualcuno la musica non è più che un piacere immediato, per altri, per noi, è un qualcosa che merita attenzione, un qualcosa di molto serio. Quando nei concerti vediamo tutti quei "Kids" che vengono ad ascoltarci, ci chiediamo cosa ne è stato dei nostri fans di dieci anni fa; qualcuno compra ancora i nostri dischi, altri non si interessano più alla musica. I tempi cambiano ma i Genesis rimangono lì, tengono duro, continuano a fare quello che hanno sempre fatto: suonare della musica e offrirla alla gente.» (Tony Banks).

Nursery Cryme

Peter Gabriel



Steve Hackett


Genesis
Trespass

Mike Rutherford

Phil Collins

GENESIS
THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY

GENESIS

SELLING ENGLAND BY THE POUND

Note:
per la discografia cercare su internet
;-)
a.d.n.